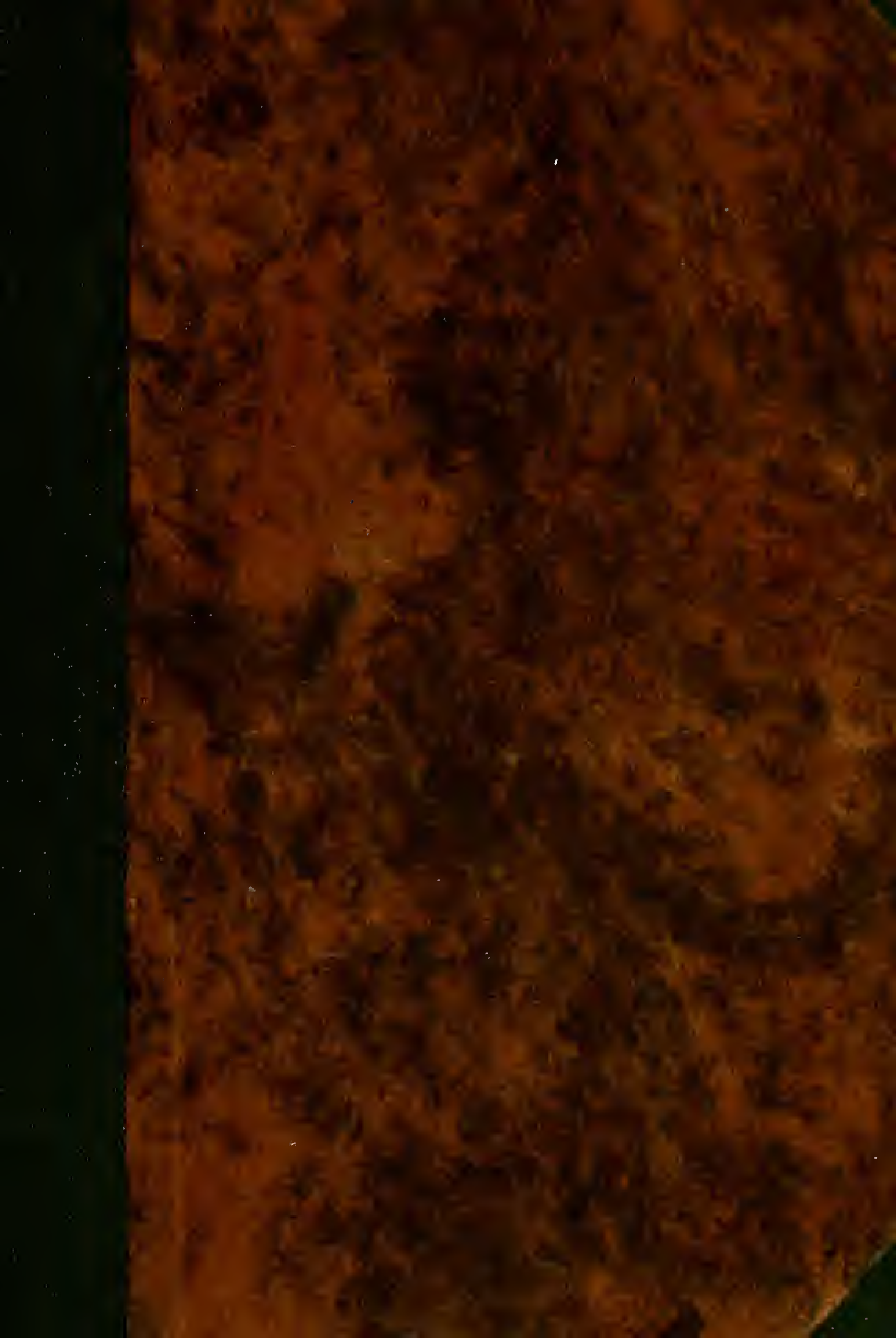
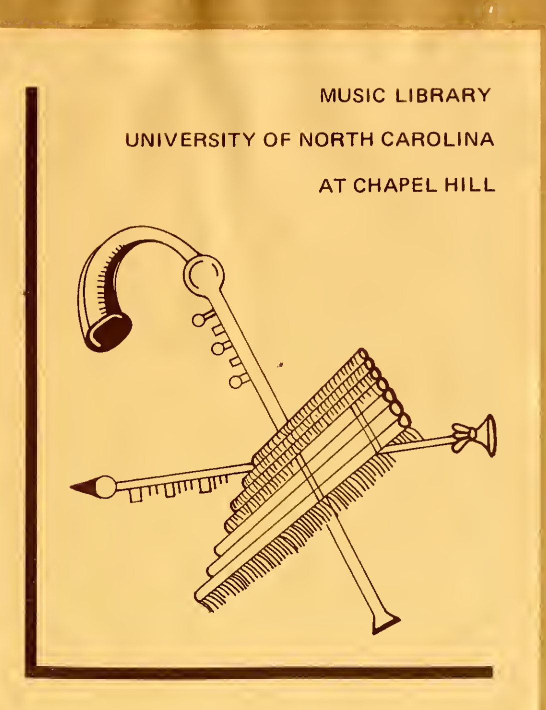




Frau

H. Schinhan,

zum hohen

Namens- u. Christfeste

in

Dankbarkeit u. Verehrung

vom

Verfasser

Regensburg den 24. Dez. 1920

P. Griesbacher

P. Griesbacher

# Bruckners Te Deum



Studie

1919
Regensburg, Köln, Rom, Wien
Druck und Verlag von Friedrich Pustet

*Dem*

*Freunde und Vorkämpfer*
*des Meisters*

*Musikdirektor Göllerich*

*zugeeignet*

# Inhaltsübersicht

## Architektonik

# Einleitung

Bei der mit großen Mitteln inszenierten Aufführung des Brucknerschen Te Deum am 26. Mai 1892 in Cincinnati fand die dortige Presse an der überwältigenden Tonschöpfung so ungewöhnliche künstlerische Qualitäten, „daß man ein ganzes Buch darüber schreiben könnte". Wie kommt es denn nur, daß in den 22 Jahren, die seit dieser Aufführung, und in den 29 Jahren, die seit der Erstaufführung in Wien am 2. Mai 1885 (mit zwei Klavieren, 10. Januar 1886 in der Urgestalt) verflossen sind, keiner sich fand, dem unsterblichen Genius des Meisters diesen Tribut der Dankbarkeit zu zollen und der Welt ihre einzigartigen Schönheiten voll und ganz zu entrollen? Was die Konzertführer bei der vom Zwecke diktierten Einschränkung auf ein paar Druckbogen in nuce bringen können, ist so wenig, und was sie bisher brachten, geht an dem tatsächlichen Inhalte blind vorbei. Auf dem Biographentische aber häuft sich soviel des Materials, daß für die eine, wenn auch glanzvollste Komposition des Unsterblichen unmöglich Raum zu dem benötigten Buche erübrigt werden kann.

Auch ich dachte an nichts weniger als ein Buch zu schreiben, da ich eines Tages die Meisterpartitur hervorholte, um mich für einige Stunden in ihre so vielfach mißkannte und so wenig gewürdigte Eigenart zu vertiefen. Und nun erging es mir wie dem Knaben im Kyffhäuser. Eine ungeahnte Wunderwelt tat sich auf vor meinen Blicken, ein Märchenland, das noch niemand geschaut. Das tote Notenbild gewann Leben und Gestalt. Die Motive standen urplötzlich als Wesen von Fleisch und Blut vor meinen Augen und ein Spuk begann, in dem eine dramatische Szene nach der anderen an der erschauernden Seele vorüberrollte. Ein Kämpfen, ein Ringen schaute ich, ein Beten und Zagen, ein Seelendrama von erschütternder Gewalt, bis endlich ein Siegesjubel erklang, wie . . . nun, wie ihn eben nur Bruckner nach all den Seelenkämpfen empfinden konnte, von denen sein Te Deum beredter Zeuge ist. Wie oft stand der Arme, für den ich bangte, gegen den eine ganze Welt von Versuchungen anstürmte, vor dem Abgrund, der ihn im nächsten Augenblicke zu verschlingen drohte! Nur mit Zittern ließ sich

das schauen. Und dann öffnet sich der Himmel und die Erlösung naht. Wie der Stern von Bethlehem, so mild fährt der Strahl des Erlösungsmotivs hernieder.... Und nun steht der Ärmste vor dem Richter. Die Donnersprache des Ewigen spricht zu ihm und die Menschheit stammelt in Furcht und Zagen ihr Gebet um Gnade „Tuis famulis subveni!“ Wenn dann der Ewige den Mund öffnet und das Urteil kündet unter dem Schweigen der lautlosen Schöpfung, wer müßte nicht bis ins Innerste erschauern? Es ist die einsamste und zugleich gigantischeste Stelle der Partitur — ein Ereignis von niederschmetternder Wirkung.... So stand ich da und staunte der Wunderdinge und dachte nicht mehr an Zeit und Raum. Aus den Stunden wurden Tage, Monde. Und was ich schaute, ich habe es hier niedergeschrieben. Genau so, wie es mir sich erschloß ... in ständigem Wachsen der Erkenntnis ... von Stufe zu Stufe tiefer dringend in das Labyrinth der Mysterien. Immer wieder tauchte ein neuer Strahl der Erleuchtung auf ... Ich dachte nachher, als das Manuskript fertig war, daran, das zusammengetragene Material zu sichten, zu klären und allerhand anders zu ordnen, als der Werdegang der Erkenntnis es mit sich brachte. Aber es ist besser, wenn der Leser denselben Weg zurücklegt, den ich im wundersamen Traumland der Brucknerschen Muse gewandelt bin. Die Tatsachen werden dann viel unmittelbarer wirken und die Überzeugung wird, je stetiger sie aufdämmert, um so tiefer Wurzel fassen. — Mein Weg ging, dem Forschungsdrange folgend, technischen Gesichtspunkten entlang; für die Belichtung nach der anderen Seite sorgt der Konzertführer,[1]) der die vorliegende Studie vielfach ergänzt. Es läßt sich ja all das, was ich zu sagen habe, historisch nur schwach begründen. Bruckner hat uns so wenig über sein künstlerisches Fühlen geoffenbart. Er gehört zu den Naturen, die nicht viel Aufhebens machen, zu den Heroen der Tondichtung, die da meinen, es sei ohnehin jedem Menschen all das klar, was offen vor ihrer eigenen Seele liegt, und die sich dann, wenn das Selbstverständliche nicht geschieht, darüber beklagen, daß es ihnen gehe wie Beethoven, „den die Ochsen auch so lange nicht verstanden“.[2]) Doch hat er uns einen Blick in seines Herzens Tiefe eröffnet, da er, wie Göllerich berichtet, „oft meinte,

---

[1]) Beide Schriften gehören zusammen. Eine ergänzt die andere. Man lese zuerst die „Studie“, dann den „Führer“!

[2]) F. Gräflinger, Anton Bruckner, München 1911. S. 96.

daß, wenn Gott ihn zu sich und für seine Fehler zur Verantwortung rufen werde, er ihm die Partitur seines Te Deum zeigen wolle, worauf ihm der Herr gewiß ein milder Richter sein werde".

Was ist es wohl, das Bruckner dem Höchsten vor Augen halten wollte, ihn zu besänftigen? Die steigenden Skalen, die vollgültigen Bürgen seines Hoffens und Kämpfens, seiner himmelstürmenden Sehnsucht? Oder die fallenden, die handgreiflichen Beweise seiner Furcht, seiner Reue, seiner tiefsten Demütigung und Resignation, die lebendigen Zeugen seiner Ölbergstunden? Oder die satten, weitausladenden Orgelpunkte, die von Mut und Beharrlichkeit im Sturme der Versuchung künden? Oder die vermummten dämonischen Gestalten, die er in seine Partitur gezeichnet mit allen Schrecken und Lockungen, unter denen sie an das wankelmütige Menschenherz herantreten? Oder einfach die ganze gottestrunkene Partitur mit dem felsenfesten Glauben, für den sie mit jeder Note Zeugnis gibt? Fürwahr, dann konnte dem frommen Meister nichts anderes werden als das trostvolle: „Geh hin! Dein Glaube hat dir geholfen."

Noch ein andres Mal hat Bruckner die Falten seiner großen Seele aufgetan. Ein Wort nur, das ihm entfuhr! Aber es offenbart den ganzen Inhalt seines Te Deum und ist zugleich der Beweis dafür, daß diese Tonschöpfung ein unmittelbarer Erguß schlummernder Seelenkräfte, eine künstlerische Offenbarung ersten Ranges ist.

Er hat sie seinem Gotte zu Füßen gelegt und die Widmung an eine irdische Majestät ausdrücklich abgelehnt. Sie war seine Zwiesprache mit seinem Schöpfer, an dem seine Seele hing, seine intimste Herzensangelegenheit. Die Welt sollte davon nichts wissen. Von rein technischen Dingen sprach er im Freundeskreise und die Deklamation des letzten Verses In te, Domine, speravi war Gegenstand ausführlicher Erörterungen. Tiefer sollte niemand schauen.

Wir müssen also auf das persönliche Zeugnis Bruckners für den seelischen Inhalt des Te Deum verzichten. Aber spricht nicht die Partitur ihre unzweideutige Sprache? Der Meister konnte doch nicht in rein instinktiver Genialität unbewußt Offenbarungen geben, in die uns ein tieferer Blick möglich wäre, als ihm selbst. Im Gegenteil: Was wir schauen, kann

ja nur ein Bruchteil seiner schöpferischen Intuition sein. Läßt sich darum auch die Brücke zu Bruckners Erkenntnis und damit der rein historische Beweis für das Dasein der dramatischen Erscheinungen, die wir in der einzigartigen Tonschöpfung ergründen, in seiner Phantasie keineswegs lückenlos aufbauen, was liegt daran? Die Tatsache, daß ein kundig Auge sie finden muß, und, sind sie festgestellt, nimmer von sich weisen kann, genügt. Ich glaube aber, daß die schöpferische Phantasie, die Szenen von so überzeugender Kraft zu entzaubern vermochte, gegen die charakteristischen Schönheiten ihrer eigenen Tondichtung unmöglich blind sein konnte.

Und ist's ein Traum, was ich sah, so ist's ein schöner Traum, wert, geträumt zu werden. Den Chören, die ihn mir nachträumen, den Dirigenten, die gleich mir all die dramatischen Gestalten der Meisterpartitur erstehen sehen, winkt ein künstlerischer Genuß sondergleichen. Und die zukünftigen Aufführungen des großen Te Deum werden einen Gesichtswinkel erhalten, der die dramatische Wucht der Wirkung wesentlich erhöht. Um dieses Lohnes willen laß ich mich gern einen Träumer schelten.

* * *

Wenn ich zuletzt einen Blick zurückwerfe auf die gewundenen Wege, die meine Erkenntnis laut vorliegender „Studie" genommen und auf das Endresultat, das in dem „Führer" niedergelegt ist, so trage ich die Überzeugung im Herzen, daß der Quell der Vorstellungen und Empfindungen, die das große Te Deum vom ersten bis zum letzten Takte durchströmen, noch lange nicht restlos erschlossen, daß vielmehr nur der Weg gezeichnet ist, den die nach seinen Innenwerten strebende Forschung zu verfolgen hat. Zugleich aber fühle ich mit Genugtuung, daß der Schwall überströmender künstlerischer Freude, der den Verfasser angesichts der neu erschlossenen Offenbarungen des Wunderwerkes völlig überwältigte, unfehlbar auf jeden hereinstürzen muß, der in seine tiefsten Tiefen schauen will.

Regensburg, den 25. Dezember 1914

**Der Verfasser**

Zum Verständnis der Zitation genügt der Hinweis auf die Tatsache, daß der II. Teil, der Mittelsatz Te ergo bis „speravimus in te“ (T. 20—28 inkl.) von Bruckner durch die Titulaturen (1.) Te ergo, (2.) Aeterna fac, (3.) Salvum fac in 3 Teile zerlegt wurde (vgl. Grundrißtabelle!), während die künstlerische Anordnung desselben eigentlich zweiteilig ist.

Daher ist $II,^{1}$ = Te ergo
$II,^{2}$ = Aeterna fac
$II,^{3}$ = Salvum fac.

Der III. Teil In te speravi umfaßt 141 Takte. Der 30. Takt kann zugleich als 1. Takt der Fuge gelten.

III, 77 (48) bezeichnet demnach den überwältigenden Einsatz des Posaunenchores im F-Moll-Sextakkord.

# Die Motive

## Der Motivquell

Bruckners Te Deum wird mit vollem Rechte das „große“ genannt. Gleich den Titanenschöpfungen der Beethovenschen Missa solemnis und der Bachschen „hohen Messe“ steht es einzig da, und es gibt nichts, was man ihm an die Seite stellen könnte. Es ist das „große“ Te Deum. Der wuchtige Gedankeninhalt des Ambrosianischen Lobes- und Dankeshymnus fordert an sich die lapidare Tonsprache des gottestrunkenen Meisters heraus und keine andere Tonwelt war der Ideenwelt des heiligen Ambrosius so gewachsen als Bruckners Tonwelt. Zwei große Welten flossen ineinander und das Resultat dieser Fusion ist Bruckners Te Deum. Der große Kirchenlehrer glühte für Gottes Ehre — eine flammende Leuchte, deren Licht die christliche Welt erhellt. Der frommgläubige Wiener Meister fand in dem zündenden Hymnus, was seine Seele bis in die letzte Faser durchlohte . . . nicht umsonst prangt über dem Titel der goldenen Partitur die Devise O. A. M. D. G. Ein hellodernd Feuer schlägt uns aus ihr entgegen von fast versengender Glut. Wie viel Jahrhunderte sind verflossen, seit die goldenen Worte von des großen Kirchenlehrers Lippen flossen!*) Wie mancherlei Flitterwerk von Gewandung hat die Reckengestalt des gewaltigen Hymnus im Verlaufe der Jahrhunderte tragen müssen! 14 Jahrhunderte dauerte es, bis ihr die eherne Rüstung gegossen wurde, die ihre Formen fordern. Nun steht sie in Erz und Eisen gegossen.

Bruckners Tonwelt ist eine so tiefgründige, daß es kaum möglich ist, seinen Empfindungen bis in die letzte Spur zu folgen, seine Kunst eine durch meisterhafte Einfachheit und Klarheit wie durch überzeugende Logik und wuchtige Größe gleichzeitig so verblüffende, daß es kaum möglich ist, den kühnen Wuchs seiner Schöpfungen bis in die letzte Verästung und Verzweigung erschöpfend darzustellen. Vollends für das große Te Deum gilt des Psalmisten Wort: Ein Abgrund ruft den anderen.

---

*) Über die Urheberschaft an der Dichtung soll mit diesen Worten nicht entschieden sein.

Wie einfach klingt doch die vom Unisonochor in Oktaven vorgetragene Eingangsmelodie!

### Psalmodische Periode.




Die kirchliche Psalmodie gibt dem Meister Gestalt und Umrisse in die Hand. Da er, von dem liturgischen Gedanken bis ins tiefste Innere ergriffen, an das große Werk seine Hand anlegt, vor dem die Welt jetzt staunend steht, besinnt er sich nicht lange. Der Choral bietet ihm das Fundament für den Riesenbau. Die anspruchslose Schablone der Psalmodie gibt, in metrisches Ebenmaß geformt, die grundlegenden Umrisse. Nichts von dem was sie fordert, fehlt. Da ist das Initium, die Flexa, die Mediatio und ein etwas ausgedehntes Finale. Die Mediatio ist sogar Note für Note dem VIII. Psalmtone entnommen, der dem Meister auch sofort der Qual der Wahl einer Tonart überhob: ein ungeschminktes C-Dur liegt hier am nächsten.

Ein gewöhnlich Menschenkind wüßte nicht, was mit der schmucklosen Melodie eigentlich anzufangen wäre. Für das Genie birgt sie elementare Gewalten und wird zum unversiegbaren Quell, aus dem er seine Themen und Motive nimmt, um sie dann mit unerschöpflicher Phantasie zu einem abgründigen Meer von immenser Größe und tosender Gewalt zu vereinigen. Die obigen Aufschriften geben hierüber einige Andeutung. Sie sagen aber lange nicht alles.

## Das Hauptmotiv

Da findet sich vor allem das so einfach — ich möchte sagen: im Handumdrehen — gewonnene Hauptmotiv. „Preismotiv“: diesen Namen verdient es wohl schon mit Rücksicht auf die Grundidee des liturgischen Inhalts, das „laudamus“ und „confitemur“. Und nun dient es denn auch sofort für die folgenden Lobpreisungen Tibi omnes angeli, Tibi cœli, Tibi Cherubim et Seraphim,




wobei es seine technische Gelenkigkeit in einem polyphonen Gefüge von wunderbarem Flusse, seine psychische Vollkraft in hinreißenden Eindrücken bewährt. Es fügt sich mit prächtiger Logik in den gewaltigen Harmoniebau, der in rascher Folge von einer Sphäre zur andern wallt und, in verzückten Durklängen schwelgend, nach Abstoßung des ursprünglich gewaltigen, dann immermehr zusammenschrumpfenden Orchesterkörpers in ein Vokal-Soloterzett von berückender Schönheit ausklingt.

Im weiteren Verlaufe wird es wirkungsvoll von neuen Eindrücken abgelöst und durch neue Motive ersetzt. Doch kehrt es stets wieder, bald im Orchester, bald im Chorsatze auf-

tauchend: so bei „confitetur Ecclesia“, „venerandum tuum“ und selbstverständlich auch bei den oftmaligen Wiederholungen des Hauptsatzes. Sicher beeinflußt es ebenfalls die kraftvollen Quartfälle in der Thematik des Mittelsatzes bei „quos redemisti“ (hier als Teilbegriff des „Ewigkeits“motivs: cfr. Cello!) Zu einem Triumphe moderner Technik aber setzt es vollends an als inhaltschweres Thema zur Schlußfuge, wo es in seiner markigen Reckengestalt




stets wirkungsvoll aus dem so lebhaften polyphonen Getriebe herausragt, auch in der Umkehrung




unverkennbar (verkleinert im Streicherunisono III, 4).

Damit ist seine Gestaltungskraft noch nicht erschöpft. Es schließt ja verschiedene Teilwerte in sich. Die markantesten Tonschritte in der psalmodischen Eingangsperiode sind neben dem klaffenden Oktavsturze die steigenden (2) und fallenden (2) Quarten. Sind die steigenden mehr konventionell zu erachten, so hat die fallende, dem Hauptthema eingegliederte Quarte ihre besondere Bedeutung. Das bekundet der Meister schon durch ihre nach jeder Richtung auffallende Wiederholung im 12. Takte. Wozu die so mächtig breit hingelegte Quarte am Schlusse? Dieses h-fis nach dem vorausgehenden flüchtigeren c-g? Ist sie denn architektonisch notwendig? Im Gegenteil! Sie könnte ganz gut durch irgendein zahmeres Intervall — etwa die fallende Sekunde (ais) als Antwort auf die steigende (d) im Vordersatze — ersetzt werden. Ihre breite Ausladung stört überdies die Symmetrie, verschiebt das Satzende auf den 13. Takt, wobei ein Takt des Vordersatzes mit zwei Takten im Nachsatze beantwortet wird. Es ist ein förmlicher Stillstand in der fast stürmischen — Allegro mit Parlando! — Bewegung — ein Bremsen mit Signalpfiff! Als ob der Meister sagen wollte: Achtung! Diese Stelle hat grundlegende Bedeutung.

In der Folge entwickelt sich dann aus diesem augmentierten Quartsturze, nachdem er als Teilbegriff des Hauptthemas in der prächtigen Durchführung in den ersten Versen — Tibi omnes Angeli etc. — sich gehörig festgelegt, das „Macht"motiv, der Interpret göttlicher Größe und Allmacht, unter deren Schutz die von höllischen Mächten arg bedrängte Kirche (Vers 10, T. 95—96) ihre Widersacher mit einem gewaltigen Rucke — augmentiert und in Höhenlage! — abschüttelt. Es wird zum Herold des nahenden Herrschers:




Die motivischen Posaunenschläge, 3. und 4. Posaune in Oktaven, bei „majestatis" künden mit majestätischer Größe die Nähe des Allmächtigen. Nach „numerus" wird die Chor- und Posaunenpause von dem Hornquartett ausgenützt, um das Motiv eindringlich — je 2 zusammen in Oktaven — echoartig zu wiederholen. Kraft und Macht kündet auch, wie die *fff* und die ^ sagen, sinngemäß der Quartschritt bei „Tu rex gloriæ **Christe.**"
„Tu patris sempiternus es **Filius.**"

Dazu die grandiose Halbtonhebung




Mehr als irgendwo verrät sich hier die innere Bedeutung, die künstlerische Intention des thematischen Tonschrittes. Aber seine Glanzwirkung erfährt das Motiv in dem „kraftvoll drängenden", die Harmoniemasse des Chorsatzes schneidend durchdringenden Orchesterunisono bei „Judex crederis". Hier wird der Quartschritt, sequenzenartig wiederholt, direkt zum gewaltig nahenden Schritt des Allerhöchsten. Und seine Intention ist gegeben: Es ist das „Machtschritt"motiv:




Der mächtige Eindruck, mit dem der erste Satz der lapidaren Tonschöpfung abschließt, wirkt nach. Das Donnergeroll, unter dem der Richter sich naht, ist verhallt, der Posaunenschall verklungen. Die Schrecken des Gerichtes prallen ab an dem Gottvertrauen seiner „Diener" (famulis), die reuig zu ihm sich wenden, der „mit seinem kostbaren Blute sie erkauft hat"! Ein Odem der Versöhnung weht aus dem Te ergo uns entgegen. Das Nahen des Allerhöchsten wird den Auserwählten zum milden Troste. Aus diesem Zusammenhange erklärt sich das pp kräftig durchdringende Thema der beiden Streicherbässe mit dem Gottes Nähe kündenden Quartschritte, das im 2. Takte des Te ergo einsetzt. Die Fortführung nach der Tiefe gibt ihm jedoch eine erweiterte Bedeutung. Es gestaltet innerhalb des mysteriösen Rings, der all die Themen und Motive des Meisterwerkes verkettet, das „Ewigkeits"motiv, dessen Bedeutung und Schicksale noch erörtert werden sollen.

Wir stehen vorerst noch beim Quartfall. Seine Bedeutung geht noch weiter. Er spannt seine Fittiche über das ganze Werk aus. Da der Meister sich um ein sinnvolles Motiv für

die Kerntruppe seines Orchesters umsieht, fällt sein Blick unwillkürlich auf den markantesten Tonschritt seines Hauptthemas. Gleich ist der Plan gefaßt: Wie mit Engelsfittichen — ein stummes Alleluja für sich — soll er den Chor der Sterblichen umschweben. Aber die breite Ausladung der Originalrhythmik eignet sich nicht für die flinke Streicherwelt. Darum die Verkleinerung und Fortsetzung mit dem Quintfall. So ergibt sich die folgende Gestalt:




Sie wird zum formspendenden Faktor für den ganzen Verlauf des Streichergetriebes in der Kompósition. Nur selten wird es von anders gearteter Figuration abgelöst. Doch erlebt es allerhand Metamorphosen. So bringt das Cello beim Gedanken an das Himmelreich — „regna cœlorum" — statt der absteigenden sinngemäß die aufsteigenden Tonschritte,




die sich einbürgern und zur rechten Zeit wiederkehren, wo die Blicke sich aufwärts richten, wie bei „Christe", „Filius", „in dextera Dei sedes", „in gloria Patris", „in sæculum sæculi", häufig auch die Bratsche ansteckend. Bei „miserere nostri" suchen die Blicke aller, Erbarmen erflehend und erhoffend, den, der über den Wolken thront — die sämtlichen Streicher pp in Aufwärtsbewegung!

Mit noch intensiverer Macht ergreift der Zug nach aufwärts die Streicherwelt bei der Bitte um Aufnahme in die Gemeinschaft der Heiligen. Aeterna fac. Dabei geht das ursprüngliche Motiv zum Teil verloren; die äußeren Umrisse bleiben:



Die beiden gegensätzlichen Varianten werden aufs engste miteinander verbunden und so entsteht das **kombinierte „Preis"-motiv** der Streicher:




Oder sie werden im entscheidenden Momente sich wirkungsvoll gegenübergestellt: so bei der Darstellung des Universums, das Himmel und Erde einigt:

Salvum fac. Takt 67–70. Ebenso „non confundar in æternum",




Die innige Wechselbeziehung zwischen Quarte und Quinte bringt es mit sich, daß beide motivisch gleichwertig erscheinen. Und so ist es kein Wunder, wenn bei der mäßigen (Moderato) Bewegung des Mittelsatzes (Te ergo — Salvum fac) das durch die Streicherbässe und zuletzt auch durch den Vokalbaß (Baßsolo) breit und energisch herausgehobene, von der Bratsche verkleinert zur Quint gewendete und (Salvum fac Takt 8) als ganz isoliertes Solo — ohne alle Begleitung — in den Vordergrund gerückte Motiv zuletzt auch, seine Entwicklung entscheidend, in den Chorsatz übergreift:

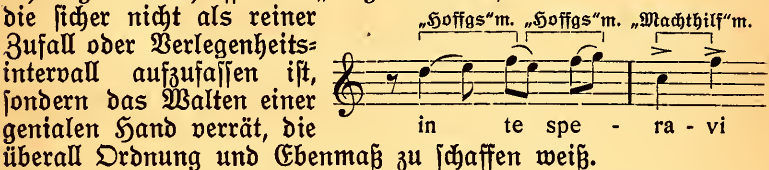



Die erste Flöte bringt das Motiv in der Gegenbewegung nach aufwärts in lichter Höhe.

Ganz ähnlich ist die Wechselbeziehung zwischen Instrumenten und Singstimmen im Hauptsatz des Te ergo und bei der Parallelstelle Salvum fac. Die Streicherbässe wiederholen das „Ewigkeits"motiv in allen Lagen so lange, bis der Solotenor den charakteristischen Quartfall aufnimmt und augmentiert zu einem Motiv von großer Innigkeit verwertet.

re - de - mi - sti

So zieht sich die Quarte wie ein roter Faden durch das ganze Werk und beeinflußt noch den Schlußsatz durch die Umkehrung am Schlusse des „Gegen"motivs, die sicher nicht als reiner Zufall oder Verlegenheitsintervall aufzufassen ist, sondern das Walten einer genialen Hand verrät, die überall Ordnung und Ebenmaß zu schaffen weiß.




Geheime Fäden weisen darauf, daß die aufwärts gerichtete Quarte der Allmacht Hilfe deutet.

Danach bemißt sich auch die große „Machthilf"sequenz im letzten Aufschwung des Schlußchores:




Gottes Arm zieht die sündhaft zagende Schöpfung zu sich empor.

## Die skalischen Motive

### a. Fallende Skalen

Noch weitere bedeutungsvolle Motive wurzeln im Hauptthema. Sie setzen sich aus Sekundschritten zusammen. Es sind Choralmotive und dem goldenen Strom der Psalmodie entquollen. Das eine, mit kraftvoll aufwärts drängenden Ganztonschritten, erinnert wohl an das Finale des VI. Tones.

I. „Choral"motiv („Hoffnungs"motiv)

ve - ne - ra - (tur)

Das andere, durch den weicheren fallenden Halbton bestimmt,




an die Mediatio des III. Tones.

Eine Kombination beider erscheint bei der Stelle:




Beide werden da und dort zur Fortspinnung des melodischen Fadens herangezogen, wobei die Lage der Tonschritte, d. h. das Verhältnis zwischen Ganz- und Halbton, zwanglos wechselt. Mitunter setzt sich die fallende Terz aus zwei Ganztönen, mitunter die steigende aus einem ganzen und einem halben Tone zusammen. Je nachdem sie an Bedeutung gewinnen, greifen sie auch auf das Orchester über.

Die im Sekundschritte f a l l e n d e Terz (II. „Choral"motiv) feiert mit gewaltig durchdringenden Posaunenschlägen ihren Triumph bei „Pleni sunt cœli". Besonders die Ganztöne b-as-ges erklingen pompös und geben den elementaren Harmonienfolgen eine massige Unterlage. Noch weiter gewinnt das Motiv an Relief, wo es — im Orchester isoliert — als gewaltiges Gegenthema gegen die Chormassen sich stemmt mit einem wirkungsvoll herausragenden es-des-ces (Posaunen, Streicher, Hörner, Orgelbässe unisono) bei „orbem terr**arum**" und noch durchdringender mit einem fast das Gesamtorchester — nur ein paar Harmonietöne im Hörner- und Posaunenchor machen eine Ausnahme — umfassenden dreischichtigen Generalunisono b-a-as-g bei „sanc**ta confi**-te-tur Ecclesia"! Der wuchtige Tonsatz Tu ad dexteram erhält seine Umrisse nicht etwa aus der packend gesteigerten Sopranmelodie, sondern aus dem in weitem Bogen ausladenden, fallenden, skalischen Terzmotiv, das hier von den beiden Fagotten getragen wird, während die Streicher es figurativ umrahmen:




Es ist wohl mitbestimmend für die Gestaltung des aperuisti

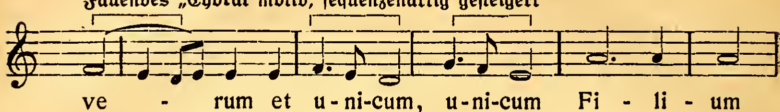



und taucht, als bestimmtes Individuum wohl erkenntlich, da und dort im Getriebe auf: so z. B. bei „virginis uterum“, „quæsumus“ und „populum tuum“, „Domine“ (im Tenor), „non confundar“ (bei der Umkehrung des Themas) und hat sicher als Grundlage für die Umrisse des kolorierten Bittmotivs gedient.

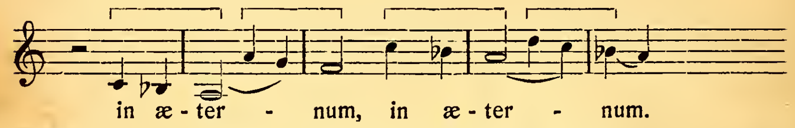
II. „Choral“motiv

Te er - go quæ - su-mus

Plastisch herausgehoben tritt es sequenzenartig bei

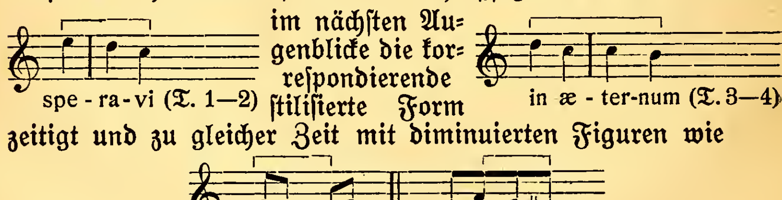



in zweischichtigem Chorunisono in Erscheinung. Ganz energisch tritt die stufenweise fallende Terz noch in der Schlußperiode des großen Werkes in den Vordergrund. Die Altmelodie




Bei der Passivität der übrigen Chorstimmen erhält sie, durch I. und II. Horn imitativ gestützt, eine eminente Plastik. Durch die Imitation (des-c-b) im Basse, wie durch die schneidende Dissonanz bei der Wiederholung in den nächsten 2 Takten (siehe den unter S. 22—24 mitgeteilten Chorsatz Takt 31—32) wächst die Bedeutung so sehr, als sollte das unscheinbare Motiv bestimmt sein, das Schicksal der ganzen Komposition zu entscheiden.

Nicht immer mag die Herbeiziehung des weniger augenfälligen Motivs direkt intendiert sein. Die fallende Terz mit dem gerne mitlaufenden Durchgangston in der Mitte ist ja Akkordbestandteil und kommt dem Tonsetzer oft mechanisch in die Feder. Aber was ein Bruckner schreibt, ist auch im Kleinen, im Nebensächlichen intuitiv erfaßt und trägt die Signatur des Einheitlichen bis in die kleinste Verästung des gewaltigen Stammes, der unter solchen Titanenhänden erwächst. So erschließen sich am Stamme eines markanten Motivs von selbst all die künstlerischen Triebe, die es im Keime trägt. Und es darf uns nicht wundern, wenn im Schlußsatze das „Stamm"motiv




im nächsten Augenblicke die korrespondierende stilisierte Form zeitigt und zu gleicher Zeit mit diminuierten Figuren wie ins Orchester übergreift.

Eine Verengerung der Tonschritte führt zu einer Figur, die bei „sancta confitetur Ecclesia“ in einem vier Oktaven umspannenden Orchesterunisono auftritt. Unter dem rhythmischen Einflusse des Wortes nimmt dieses verengerte skalische Terzmotiv nebenstehende Gestalt an:

non con - fun - dar.

Den charakteristischen Unterton, der hier unleugbar mitklingt, werden wir noch kennen lernen: Es ist die Furcht einer von drohender Gefahr geängstigten Seele.

An jener eigenartigen Stelle, die wir Motivparade nennen werden (III, 24—29), ist es das dritte Horn, das unser Motiv mit aller Emphase dreimal wiederholt und zuletzt förmlich einstampft:

Augmentiertes „Furcht“motiv

Im Munde des höllischen Widersachers wird das „Furcht“motiv zur gräßlichen Drohung, mit der die Schlange (B. 10, T. 92—93) gegen die Kirche das Haupt erhebt. Mit eherner Macht (Trompeten und Posaunen und ein fast allgemeines Orchesterunisono!) wird es dem in hohen Stakkatis mit großem Affekte entschieden auftretenden Chorunisono entgegengeschleudert. Und in dem Augenblicke, da die Menschheit vom Sündenfalle siegreich auferstehend zu Gottes Thron sich aufschwingt, zischt der Höllenwurm fauchend sein giftig „Droh“motiv in den Siegesjubel hinein. Den beiden Fagotten fällt die für ihr fff-Timbre so dankbare Aufgabe zu, die mit raffinierter Technik konstruierte, mächtig augmentierte, fallende Terzskala in Satans Namen zu übernehmen (Takt 162—167). Aber — wie geistvoll erdacht! — während es (I, 91—96) dem Bösen gelang, das ganze Orchester gegen die Kirche aufzustacheln: hier bleibt er allein. Alles wendet sich von ihm: die Allmacht hat gesiegt ... Nur was technisch zur Stütze des harmonischen Gefüges notwendig erscheint, macht mit Protest (Pause und Vierteleinsatz Takt 164!) den Schluß mit.

In der Erweiterung der Linie durch die lückenlose Fortsetzung nach der fallenden Richtung führen die Sekundschritte zu einem hervorragenden Leitmotiv von folgender Gestalt



Seinen ideellen Vollinhalt erhält die fallende Skala durch den Gedanken an die Menschwerdung des Erlösers.




Instinktiv wird ja die Herabkunft des Heilands als Niedersteigen mit der fallenden Tonleiter in bestimmtem Umfange notiert. Hier ist die Entfernung zwischen Himmel und Erde gar weit gemessen und die Linie bis zur Nonskala ausgedehnt. Bei der Wiederholung des Gedankens dieselbe Skala in derselben Ausdehnung bis zur Non in der Tiefe! Aber eine mechanische Wiederholung liegt nicht in des Meisters Sinn. Nicht die Tonart, nein, die Liniatur ist's, die den Gedanken illustriert. Der musikalische Aufbau drängt vorwärts nach neuen, harmonischen Eindrücken. Ein




verkörpert trotz des modulatorischen Fortschrittes die Idee der Herniederkunft des Heilandes ebenso augenscheinlich, als die Melodie des Tu ad liberandum mit überzeugender Deutlichkeit.

Der Heiland wird wiederkommen. Als Richter über das Weltall. Mit noch markigeren Schritten und kräftigerem Akzent ist diese zweite Herniederkunft gezeichnet. Doch die Entfernung ist diesmal mit einer Oktave gemessen:




Für die Flöte und Oboe muß das inhaltsschwere Leitmotiv eine ihrer natürlichen Lebhaftigkeit entsprechende gelenki-

gere Gestaltung erfahren, wobei auch die Skalenfolge unter Einschränkung der Ganzschritte gewissermaßen eine Verengerung erleidet:




Äußerst wirkungsvoll ertönt dieses verengerte und verkürzte fallende Skalenmotiv — als ein nur von Gesangs- und Streicherbässen wie den in ppp wirbelnden Pauken im Grundton gestütztes Bläsersolo gar plastisch heraustretend — in dem Momente, wo die Blicke der Gläubigen sich hoffnungsfreudig nach oben richten im Vertrauen auf die Erlösergnade, die „den Gläubigen den Himmel geöffnet" — „aperuisti credentibus regna cœlorum". Der Grund zur Erlösung, die uns den Himmel geöffnet, wurde durch die Menschwerdung des Heilandes gelegt — ein Gedanke, den der Meister handgreiflich zum Ausdruck bringt. Denn aus dem herniedersteigenden „Menschwerdungs"motiv erwächst ein aufsteigendes „Gegen"motiv „aperuisti" und ein Drängen nach aufwärts beginnt, das in dem kurzen Raum von sieben Takten die weite Strecke vom tiefen a des Alt bis zum es[2] des Soprans durchmißt, als wollte die ganze Menschheit auf einmal die Höhen des Himmels stürmen, wo der Heiland „zur Rechten Gottes sitzt in der Herrlichkeit des Vaters".

Noch deutlicher spricht das diesem Absatz vorausgehende, fallende Pentachord.




Es sagt uns mit dem verkürzten und verkleinerten „Herniederkunfts"motiv — die Harmonie ist wieder nebensächlich! — direkt, daß die Geburt Christi der Schlüssel ist, mit dem uns das Himmelreich erschlossen wurde. Die tiefe Senkung, die das Motiv in dreimaliger Wiederholung bis zu dem dumpfen F-Mollschluß hervorruft, verstärkt den Eindruck nach dieser Seite hin. Das Aperuisti, als Träger zweier Motive wird somit zum Interpreten von zweierlei Gedanken. Sie lauten: 1. Christi Menschwerdung ist der Schlüssel zum Himmelreiche, 2. das Himmelreich ist offen (aperuisti): darum empor zur Höhe!

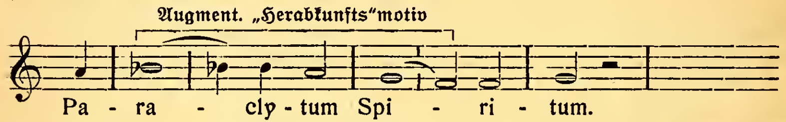
Nur so kann die eigenartige, durch einen gewaltigen Einschnitt getrennte Wiederholung desselben Wortes mit verschiedenen Motiven aufgefaßt werden. Es ist das Bindeglied von

zwei großen Gedanken. Wie herrlich gestaltet sich doch die Ausdruckskraft der Tonkunst unter dem Gesichtswinkel des „Leit"motivs! Derselbe Antrieb spielt das diminuierte „Menschwerdungs"motiv




den Streicherbässen mitten im Fugengetriebe unter den begeisterten Chorrufen „in te speravi" und „non confundar" in die Hände. All unsre Hoffnung fußt ja auf der Krippe des Erlösers.

Bei dem Verse Sanctum quoque Paraclytum Spiritum waltet das kombinierte „Choral"motiv seines Amtes. Immerhin erzielt jedoch der Pfingstgedanke eine Erweiterung der fallenden Linie




Die gleichen Zusammenhänge mögen dem genialen Meister die Hände geführt haben, wo er zum weitesten Bogen in den fallenden Skalenführungen ausgeholt hat, bei dem niederschmetternden Generalunisono:



Wie ein markerschütternder Schrei um Gnade und Erlösung und mit dem bei der fallenden Linie stets mitklingenden Unterton des Verzagens, der Furcht, wie ein Jammerruf der Verzweiflung fährt dieses schneidende Unisono durch Chor und Orchester. Die Skala erstreckt sich über eine Duodezime. Man beachte den Gruppierungswechsel zwischen „in" und „gloria"! Ein vollharmonischer, sechsstimmiger, drängend gesteigerter Chorsatz nimmt beim letzten Ansatz auf den Haupteffekt sein rasches Ende. Der Zenit der architektonischen Entwicklung ist wohl trotz des schon vier Takte vorher einsetzenden fff das Unisono-a, bei dem auch der Tenor seinen scharf eingreifenden Höhepunkt erreicht hat. Zugleich aber mit dem Eintritt der Sturmflut kündet das Unisono in seinem eigentlichen Wesen den Beginn der Abschwellung, die hier mit aller Plötzlichkeit kommt. Denn in dem tiefen d des Chorunisonos, das die Weisung eines dim. sempre an der Stirne trägt, liegt schon das in der Stimmlage begründete Vollmaß von Ruhe, das himmelhoch absteht von der schneidenden Schärfe des hohen a.

Hieher gehören die Stellen „sine peccato nos custodire" und „Fiat misericordia tua". Gewaltig klaffende Dimensionen schafft der Gedanke an die Ewigkeit in der Baßmelodie des Schlußsatzes:




Die Beziehungen zu dem Generalunisono „in gloria numerari" liegen auf der Hand. Ewigkeit und Glorie lösen Eindrücke von unermessenen Weiten aus, die sich in der weiten Melodie-Ausladung widerspiegeln. Zugleich aber schwingt bei solchen Wendungen der besondere Unterton mit. So bewirkt die bei dem gefühlvollen Meister fast mimosenhaft eintretende Reaktion auf den in der Dichtung mehr spontan aufgerollten Gedanken an die Sünde: „sine peccato" im Augenblicke eine gewaltige Senkung mit klaffendem Absturz am Schlusse!




Von dem sich daran knüpfenden gewaltigen Seelenkampfe später mehr!

Aufs äußerste verkleinert findet sich das fallende Skalenmotiv in der verklärten Melodie der Soloviolin als Antwort auf die steigende Skala (also kombiniertes „Choral"motiv) im Mittelsatz des Te Deum im Te ergo und Salvum me fac.

### b. Steigende Skalen

#### 1. Die Terz

Mögen die fallenden Skalenmotive noch so tiefe Furchen ziehen, in Bruckners Te Deum überwiegt die steigende Skala ihr ergänzendes Gegenbild ganz bedeutend. Bei dem feurigen Temperamente des großen Meisters ist diese Tatsache leicht erklärlich. Die steigende Skala ist das Mittel zur Steigerung der Eindrücke, das Bild siegreicher, himmelstürmender Energie — ein lebendiges Krescendo. Und je geschickter dieses Mittel der Macht- und Kraftentwicklung gehandhabt wird, desto mehr wachsen die Eindrücke ins Unermeßliche. Im großen Te Deum stoßen wir nach dieser Richtung auf Erscheinungen von unerhörtem Raffinement.

Zunächst ist es die in Ganz- oder Halbtönen oder gemischt steigende Terz, die uns beschäftigt. Sie ist immer von der gleichen einschneidenden motivischen Bedeutung. Oft tritt sie scheinbar nur konventionell als Teilglied bestimmter Motive auf, als naheliegender Ansatz von untergeordneter Bedeutung zu markanteren Tonschritten, die die eigentliche Stimmung geben. So bei



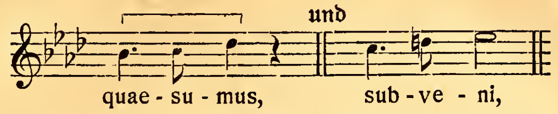

und bei der Parallelstelle „quemadmodum **speravimus**", wo der Hauptinhalt in der fallenden Septime liegt. Ebenso als Ansatz für das umgekehrte Ewigkeitsmotiv




wo das a¹ sich ohnehin als ein durch die textlichen Umstände diktiertes Einschiebsel erweist. Und doch gelangt sie auch in dieser Umgebung, wie wir sehen werden, zu einer ganz besonderen Bedeutung, wie sie nur eine geniale Phantasie erfinden kann.

Augenfälliger gebärdet sie sich als bindendes Mittelglied choralartiger, in ruhig tiefer Lage sich bewegender Unisonosätze,

wie bei „venerandum tuum“ etc., auch als Abschluß für das „Bitt“motiv im Tenorsolo




wo die drängende Kraft der Aufwärtsbewegung mehr und mehr anschwillt. Einen höheren Akzent erhält das skalische Terzmotiv, in dem nur von einem durch die erste Klarinette, das erste Fagott, sowie durch das erste und dritte Horn gehaltenen Grundton durchbrochenen Generalunisono bei „exercitus“.

Als lebenspendender Faktor durchzieht es den Allegrosatz Aeterna fac. Dort ragt es trotz aller Gegenthematik im Orchestersatz als ein vom Basse und Alt im Grundton gestütztes, zweischichtiges Unisono des Soprans und Tenors in entschiedenem Relief heraus.




Die Höhenlage, die Wiederholung, die vorausgehende Unbeweglichkeit auf einem Tone gewähren dem sonst unscheinbaren Motiv eine kräftig erhöhte Plastik. Die Wirkung steigert sich bei der folgenden abermaligen Wiederholung des ganzen Satzes, wobei Alt und Baß stetig den Grundton festhalten, während die beiden hohen Stimmen in schneidender Dissonanz auf e einsetzen und das Motiv bis ins g steigern. Dabei zeigt es sich, daß der Durchgangston (f) nebensächlicher Natur ist. Er kann ohne Schaden wegfallen, wo technische Gründe — hier die harmonische Lage und wohl auch ein bißchen Rücksicht auf die verdeckte Quinte vom dritten zum vierten Viertel? — es wünschenswert erscheinen lassen.

Neben dem motivischen Detail der große Zug! Das Motiv wird Lebensspender für den ganzen Satz. Die steigende Terz wölbt sich in weitem Bogen über ihn. Die melodischen Höhepunkte im Soprane bilden eine fortlaufende Linie von f (4. und

6. Takt) über g (8. und 10. Takt) nach a (Volltakt 11 und 13 mit dem b als Wechselton inmitten!). In kühnem Schwunge schwebt also die (ausgefüllte) Terz f-g-a über dem pompösen Jubelsatze, indem sie ihm das Siegel der Einheit in höherer Potenz aufdrückt.

Im Eingang zu einer der berückendsten Glanzstellen des großen Te Deum spielt unser Terzmotiv, diesmal unter Abwerfung des Choralcharakters in Halbtönen bis zur Erreichung des Höhepunktes kraftvoll aufwärts drängend, eine sicher nicht untergeordnete Rolle.

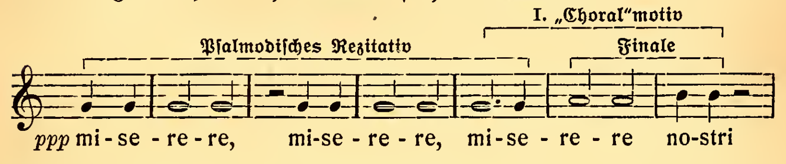



In den drei Oberstimmen sind hier die Motive leicht herauszuschälen. Aber in eine höhere Sphäre tontechnischer Logik führt

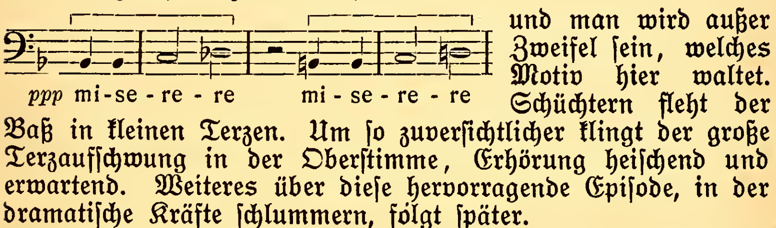
uns die wohl abgewogene Führung der Unterstimme, die, wie schon die dynamischen Zeichen verraten — das mf und f im Tenor gegenüber dem p in den Oberstimmen, — wohl das geheimnisvolle Agens des ganzen Aufbaues dieser Glanzstelle bildet. Die Höhepunkte dieser energischen Zwischenrufe des Tenors vollführen in weitem Bogen und größeren Abständen den gleichen Schritt vom Ausgangspunkte ges bis zur Terz b auf dem Wege über g-as-a.

In dieser auf Halbtöne verengerten Fassung bildet das skalische Terzmotiv den Keim zum „Sehnsuchts"motiv, von dem noch die Rede sein wird.

Zweifellos ist es der lebenspendende Quell für die so ruhig und innig in echten Choraltönen flehende Melodie:




Man vergleiche dazu die Baßmotive




und man wird außer Zweifel sein, welches Motiv hier waltet. Schüchtern fleht der Baß in kleinen Terzen. Um so zuversichtlicher klingt der große Terzaufschwung in der Oberstimme, Erhörung heischend und erwartend. Weiteres über diese hervorragende Episode, in der dramatische Kräfte schlummern, folgt später.

Ihre Glanzrolle aber spielt die steigende Terz, als selbständiges Motiv durchgeführt und dem Werke mit mächtigen Impulsen die Krone aufdrückend, im Schlußsatze, wo der Meister nach den berückenden Eindrücken der gewaltigen Fuge zum letzten Effekt ausholt.

Unter dem *ppp* des von zarten Figurationen der Streicher (nur 1. und 2. Violine unisono) umwobenen Posaunensatzes meldet sich das Thema zuerst zaghaft schüchtern im Tenor

*p* non con - fun - dar.

Daß der Oktavsturz hier unwesentlich ist, zeigt sich in der folgenden Augmentation und Steigerung des Motivs, wo er weg=

fällt. Von Stufe zu Stufe hebt sich das vom Sopran im Soloquartett getragene Thema, bis es zuletzt vom Chortenor aufgegriffen und zur Höhe geführt wird:




in æ-
20
non con - fun - dar in æ - ter - num,
in æ-
Thema im II. Tenor
Okt. m. Alt
ter - - - - - num, in æ - ter - -
24
poco a poco cresc.
pp
in æ - ter - - num,
ter - - - - - num, in æ - ter -
pp
in æ - ter - - - num, in
28
p
in æ - ter - - num, in æ - ter - -
num
in æ - ter - - num
æ - ter - num




Wieviel Gestaltungskraft birgt doch dies einfache Thema in sich! Man könnte entgegenhalten, daß nicht der Sopran mit der Terzaufstufung, sondern der Baß mit dem (umgekehrten) „Ewigkeits"motiv ausschlaggebend sei. Dieses greift auch, nachdem es in der die Schlußfuge einleitenden Episode (Takt 1—30) in den Vordergrund getreten, tatsächlich in der Reprise ein. Doch verzichtet es hier mehrmals zugunsten des Terzmotivs im Sopran und Tenor auf wesentliche Teile seines Umrisses. Schon der Posaunenchor folgt nicht etwa dem Ewigkeitsthema mit den aufsteigenden Tonschritten As-c-f im Basse, sondern er kommt, diese Spur außer acht lassend, zu der mehr konventionellen Wendung As-c-f: eine Erscheinung, die sich in obigem Chorsatz mehrmals — so im ersten und zweiten Takte, auffälliger noch im fünften und sechsten Takte — wiederholt.

Gerade dieser Umstand und die demonstrative (verkleinerte) Wiederholung des Terzmotives im Sopran beweist, daß dieses — und nicht die Baßfigur — des Meisters Sinn beschäftigt und die Schicksale dieser Schlußepisode lenkt. Das Baßmotiv bietet nur eine zufällige Begleiterscheinung. Freilich mag die ursprüngliche Absicht darauf abgezielt haben, dem aufsteigenden „Ewigkeits"motiv Vorrechte zu gewähren; denn im Einleitungssatze zur Schlußfuge ist dasselbe mit allem Nachdrucke herausgehoben, wenn auch vom Gegenmotiv Schritt für Schritt verfolgt und eng mit ihm verkettet. In den letzten sechs Takten gewinnt es ganz entschieden die Oberhand. Die Stelle ist für sich von hohem, künstlerischem Interesse. Sie zeigt die Genetik beider Motive und stellt den Höhepunkt der vorausgegangenen Themenentwicklung dar, die den Künstler zu einer fast überschwenglichen Begeisterung hinreißt, zugleich aber auch in der energischen Betonung

der beiden Themen eine Indikation für die nachfolgende Fuge stellt, wo sie in wahrem Wetteifer um die Siegeskrone ringen. So erklärt sich dieser in seinen Beziehungen zum Adagio der VII. Symphonie bekannte, fast exzentrische Schlußsatz mit den jubelnden Rufen:




Man sieht im ersten Takte den künstlerischen Zusammenhang der beiden Motive und mag im Zweifel sein, welchem der Vorrang zuzuerkennen ist. Wohl der führenden Sopranstimme. Im weiteren Verlauf aber neigt sich das Blatt zugunsten des Basses, der hier mit dem „Ewigkeits"motiv förmliche Orgien feiert.

Noch sind nicht alle Wege aufgedeckt, die das stufenweise aufsteigende Terzmotiv in dem fast verwirrenden Labyrinth Brucknerscher Faktur nimmt, wo die Motive in berückendem Reigen sich stets wieder die Hände reichen, kaum daß sie für einen Moment gelöst scheinen.

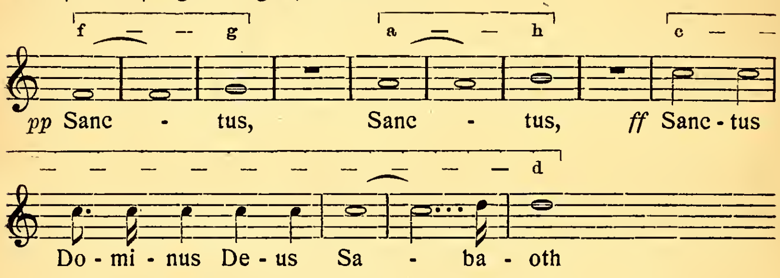
Eine reizende Verbrüderung feiern die beiden „Terz“-motive, das aufsteigende und absteigende in der drängenden Unisonomelodie




Wie man auf den ersten Blick sieht, breitet die große Terz f-g-a schützend ihre Fittiche in weitem Bogen über die melodischen Linien, die die kleinen fallenden Terzen darunter ziehen.

2. Erweiterte Skalen

Viel weiter ist der Bogen gespannt, der sich über das Trishagion, das Dreimalheilig der himmlischen Heerscharen, das Sanctus, Sanctus, Sanctus der Cherubim und Seraphim, wölbt. Das führende Chormotiv bewegt sich zwar im engsten Kreise. Es ist die steigende große Sekunde,




die hier die führende Rolle übernimmt. Die beiden eingeschalteten Taktpausen stellen nicht nur das metrische Gleichmaß her, sondern markieren auch sinngemäß das Komma, das die Sanktusrufe trennt, während das dritte Sanktus logisch die Verbindung mit dem Dominus aufrecht erhält — die einzige richtige Deklamation! Und so glaubt man auf den ersten Blick ein Sekundmotiv vor sich zu haben. Doch entscheidet nicht der Vokalsatz allein den Aufbau. Während derselbe seine durch künstlerische Rücksichten auf das Wort gezeichneten Wege geht und sein durch die Kommazäsuren begrenztes neues Motiv, das steigende Ganztonmotiv, einführt, stellt das Orchester, die

im Vokalsatz entstandene Lücke ausfüllend, den Kontakt mit der nachfolgenden Terz her und führt, mit ehernem Schritte einherschreitend, die Linie in lückenloser Skala diatonisch bis zur Sexte empor — das aufsteigende Skalenmotiv in breitester Ausladung, zunächst im Hexachord. Aber damit nicht zufrieden, stürmt die Idee auf dem eingeschlagenen Wege weiter. Das Orchester füllt die im Vokalsatz entstandene Lücke sofort aus und leitet, sieghaft vorwärts drängend, auf den nächsten Halbton es, der in der metrisch festgelegten Breite 2 Takte lang festgehalten wird. Mit ihm beginnt eine neue Periode: die ganze Orchesterstärke ist nun aufgerollt, der Vokalsatz geht vom Unisono zu einem vom rhythmisch und harmonisch identischen Posaunenchor getragenen mehrstimmigen Chorsatze über, einem Männerquartett, das der vom Sopran und Alt in Oktaven geführten Melodie eine massige, dunkle Unterlage gewährt. Aber noch immer geht die begonnene Skalenlinie ihren Weg unaufhaltsam weiter. Es folgt ein 2 Takte lang ausgehaltenes f und, während zugleich die harmonischen Impulse durch eine glänzende Chromatik sich steigern, verengert sich der thematische Tonschritt zu ungestümer drängenden Halbtönen f-ges, g und — man möchte nun as erwarten. Aber gerade deshalb, weil das as so mühelos am Wege liegt, geht das Genie achtlos daran vorüber und gewinnt, mit letzter Gewalt sich mächtig aufbäumend, durch einen klaffenden Ganztonschritt g-a in Entfaltung der feierlichsten Vollharmonie bis zum achtstimmigen Satze die schwindelnde Höhe des gewaltigen Aufbaues. Demnach ist es eine einzige, riesige, verwachsene Skalenlinie, die sich über die ganze Periode vom ersten Sanktus bis zum letzten der dreimal wiederholten Pleni sunt coeli über 22 Takte hinzieht,




um dann mit ein paar pompösen, jedoch abschwellenden Takten unter dem Eindrucke des „Macht"motivs abzuschließen. Was wir da vor uns haben ist also potenzierte Skalenthematik. Aus den letzten sechs Takten leuchten uns auch die elementaren Umrisse des „Sehnsuchts"motives entgegen, das aus einer Reihe von aufwärts drängenden Halbtönen besteht.

Da wir nun einmal bei dieser großzügig ausladenden Skalenführung angelangt sind, wollen wir, ohne uns bei den verkleinerten, meist bis zur Sexte ausladenden Grundformen aufzuhalten, die wir bei




und Parallelstellen, wie Dignare Domine und dem noch weiter verkleinerten, direkt dem diminuierten „Menschwerdungs"motiv Note für Note als Kontrapunkt entwachsenen




beobachten, gleich bei ihr stehen bleiben und nach weiteren in dieser Sphäre sich bewegenden Episoden Umschau halten. So wölbt die steigende Terz c-d-es in potenziertem Aufbau einen weiten Bogen über die Partie von „Te gloriosus" bis „orbem terrarum". Der ganze 12 Takte umfassende Satz von „Te gloriosus" an bis „numerus" bewegt sich, von unwesentlichen melodischen Evolutionen abgesehen, um die Linie des c. Mit „Te gloriosus" wird die Fläche um einen Ganzton hinaufgeschraubt: die folgenden sechs Takte mit Te Martyrum candidatus laudat exercitus bewegen sich im wesentlichen auf der Linie des d. Als Nachsatz antwortet ein fünfeinhalb Takte lang auf der Höhe von es sich bewegendes Te per orbem terrarum (wiederholt), bis im 12. Takte der Periode mit „sancta confitetur Ecclesia" eine schnellere Aufwärtsbewegung bis zur Quinte (g) vom Ausgangspunkte sich auslöst. Meist halten die Holzbläser und Hörner die Töne in aller Breite aus, während die Singstimmen sie deklamatorisch teilen und die Streicher in ihrer Weise figurativ umranken.

Der gleiche Vorgang wiederholt sich als Parallelstelle im Seitensatze zum Salvum fac, im Allegro bei dem Verse Per singulos dies. Aber nur der Hauptzug wird beibehalten; im übrigen sucht sich das Genie neue Wege. Diesmal dient die Quartenskala, das Tetrachord c-des-es-f zum breitstufigen Auf=

bau. Es entfallen für die erste und dritte Stufe (c und es) je vier, für die Mittelstufe (des) sogar acht Takte. Der Abbau erfolgt rasch mit dem „Ewigkeits“thema.

Wiederholt treten kürzere oder längere Skalen mit chromatisch aufwärts drängenden Halbtönen in den Vordergrund. Diese Bewegungsformen, die in den Halbtönen das weiche, in der Aufwärtsbewegung das Kraftmoment in sich bergen, kristallisieren sich zuletzt in einem Thema, das aus dem sinnverwirrenden Getriebe der Schlußfuge als markiges Gegenmotiv mit reckenhafter Gestalt dem lebhaften Strome der fließenden Hauptthemen sich entgegenstemmt. In seiner einschneidenden Bedeutung ist es schon durch die Teilnahme der ersten Trompete gezeichnet, die die Sopranstimme effektvoll heraushebt. Der Textinhalt atmet die felsenfeste Zuversicht eines gläubigen Gottvertrauens und erhält durch den neuen Themengehalt, der das chromatische Skalenmotiv erfüllt, die Unterstimmung sehnlichen Verlangens, wodurch sich die Bezeichnung „Sehnsuchts“motiv rechtfertigt,




wenn wir nicht lieber gleich alle größeren steigenden Skalen unter diesem Gesichtswinkel betrachten wollen. Die Bedeutung dieses vom p poco a poco crescendo bis zum f kraftvoll aufwärts drängenden Themas erhellt deutlich genug aus dem Umstand, daß zu seiner Stützung und Färbung nicht weniger als 6 Instrumente (Flöte 1 und 2, Oboe 1 und 2, Klarinette 1 und Horn 1) herangezogen werden, die den Chorsopran unisono (Klarinette 1 und Oboen) in der Oberoktave (Flöten) und Unteroktave (Horn) wie eine Leibgarde umgeben und geleiten. Acht Takte später setzt in den von tiefen Streichern (Bratschen und Celli) und zwei Hörnern (dem 3. und 4.) gestützten Tenören ein fallendes Skalenthema ein, das seine Abstammung aus unserm „Sehnsuchts“-thema nicht verleugnen kann. Mag es auch im Grunde diatonische Bahnen wandeln: die Rhythmik — Halbtaktwellen! — wie die langgezogene Linie,



die eigentlich (siehe die Kleindrucknoten!) als eine einzige gelten kann, läßt eine Umkehrung des „Sehnsuchts"motivs erkennen. Es kündet auch das Gegenteil von Sehnsucht und Hoffnung. Die ganze Episode steht unter dem Eindrucke des Bangens, der Furcht. Daran gemahnen noch andere Momente, die wir kennen lernen werden. Die letzte Episode des gewaltigen Werkes wird von Takt 77 des In te, Domine, speravi (Takt 48 der Schlußfuge) ab durch den erwähnten, von zarten Streicherfiguren diskret umrankten Posaunenchor eingeleitet, der in gebundener Fährte (legato sempre) mit einem Pianissimo-Piano orgelartig von dem Grundton der eben ansetzenden F-Moll-Tonart bis zur Sexte des[1] hinaufgleitet, um diese Evolution sofort mit kühner Wendung von dem Grundton der B-Dur-Tonart aus mit einem vom p ausgehenden Crescendo sempre in gleichem Bogen bis zur Sexte $g^1$ zu wiederholen. Es ist nicht die chromatische Linie, die der Meister hier verfolgt. Auch nicht die diatonische; denn dem F-Moll im Vordersatze ist das ces fremd und das B-Dur des Nachsatzes wird zum Ausgangspunkte glänzender Harmoniefolgen, die mit kühnen Schritten über A-Dur hinweg nach C-Dur drängen. Und doch leuchten aus den rhythmischen und melodischen Umrissen unverkennbar die Züge des „Sehnsuchts"-motivs heraus. Die von keinerlei Unterströmung aufgehaltenen Halbtaktwellen, der sichere, lückenlose Skalenschwung nach aufwärts stellen die Identität mit dem Ursprungsthema fest. Warum nun nicht die rein chromatische Linie, die durch imitative Zwecke geboten wäre, und, da diese verschmäht ist, warum nicht die rein diatonische? Ich glaube die geniale Idee erraten zu können, die uns diese berechtigten Fragen löst. Es ist eine harmonische Wirkung höherer Potenz, die der Meister beabsichtigt. Die ganze Linie in ihrem weiten Bogen nach aufwärts, die ganze Periode von dem tiefen f bis zum hohen $g^1$ ist nichts anderes als eine geniale Reduzierung des architektonischen Aufbaues der oben zitierten Episode des Trishagion von Sanktus bis zum Höhepunkt des dritten Pleni: damit ist der weite Bogen von f-$g^1$ gewonnen, der durch die Zäsur zwischen Vorder- und Nachsatz eine unwesentliche Unterbrechung erleidet. Der auf diese Weise gewonnene melodische Fluß erhält nun eine neue Unterströmung ästhetischer Natur. Die ganze Linie ist ein Zug von der Tiefe zur Höhe, vom Dunkel zum Licht. Und nun setzt der Meister den Pinsel an und malt das Dunkel, das aus der Tiefe des dumpfen F-Moll-Terzsextakkordes aufgähnt, noch düsterer als die diatonische Linie es zuließe: er setzt ein kräftig As-Moll zwischen

die allmählich aufblitzenden Durakkorde: daher das ces. Und immer heller wird es. Nach dem fahlen Dämmerschein des Ges-Dur plötzlich das helle Licht des überraschenden B-Dur: dann die Reihe pompöser glänzender Durakkorde; noch huscht ein Schatten vorüber: das dunkle D-Moll — in der Höhenlage lange nicht mehr so düster wie das F-Moll in der Tiefe — — — dann der grelle Schein des übermäßigen Sextakkordes mit den beiden Leittönen nach oben und unten . . . und endlich leuchtet die volle Tageshelle eines milden C-Dur: Friede ist eingekehrt — Friede und Sonnenschein. Und die geängstigte Menschheit, die im Sturme der Elemente nur vereinzelt und zaghaft — erst der Baß, dann der Tenor, dann der Sopran, dann der Alt usw. — den Hoffnungsruf (non confundar) hören ließ, hat mit dem beherzten vollen Mut gefaßt. Mit einer Freudigkeit, die nur felsenfeste Zuversicht verleihen kann, einigen sie ihre Stimmen zuerst im Solo, dann im Chor zu einem jubelnden, unaufhörlich wiederholt in glänzendstem Dur erstrahlenden non confundar in aeternum.

*f*

in æ - ter - num

Jetzt begreifen wir, warum sich das Sehnsuchtsthema die fraglichen Eingriffe in seinen melodischen Bestand gefallen lassen mußte und warum es sich so willig zum beliebigen Wechsel im Tonschritte herbeiließ. Eine höhere Idee lenkte seine Schicksale und konnte um so zwangloser ihren vorwiegend künstlerischen Zielen nachgehen, als aus den linearen und rhythmischen Umrissen stets zweifellos die Originalgestalt herausleuchtet: die Tonschritte mögen wechseln wie sie wollen, der Zweck der Imitation wird durch die lückenlose melodische Stufung nach oben, wie durch die rhythmische Eigenart der Halbtaktwellen vollkommen erreicht und der Hörer wird jedesmal, wenn diese ehernen Schritte zum Lichte auftauchen, die in die Partitur ihre stets auf den ersten Blick ersichtlichen Spuren eingraben, den Eindruck der Imitation, der Wiederholung des Originalthemas erhalten, ohne jemals die Identität anzweifeln zu wollen. Und ganz unmittelbar wird ihn die Sehnsucht nach aufwärts, zum Lichte erfassen, die dem genialen Tondichter diese Herzenstöne entlockte.

Sowie aber die Wirkung nach der einen Seite auf die beabsichtigte Höhe getrieben und mit dem Eintritte des Chores das f erreicht ist, werden gerade die drängenden Eigen-

schaften des chromatischen Originalthemas zu neuer Steigerung der Eindrücke herbeigezogen. In der lichten Höhe des Chorsopranes setzt ein in weiten Umrissen Ruck für Ruck gehobener Orgelpunkt ein, der vom fis in mächtiger Ausladung über fisis zum gis, dann vom langgedehnten gis zum langgedehnten a führt und in einem klaffenden b hängen bleibt — das mächtig augmentierte „Sehnsuchts"motiv! Und unter dieser blendenden Sonne, die verheißend herniederscheint, jubelt es auf: „non confundar in aeternum" . . . immer wieder und immer wieder, so lange bis das „Sehnsuchts"motiv des Sopranes auf dem Wege über fis-fisis-gis-a in b gelangt ist, worauf der fünfstimmige Chor nach der grellsten Dissonanz, die das Werk aufzuweisen hat, plötzlich unbefriedigt abbricht. Von dem cis des Schlußakkordes {b, g, e, cis} aus führt dann wieder die aufsteigende Skala zur Dominante der dem Te Deum zugrunde liegenden Haupttonart, in dem der Chor unter dem Vollklang ausgehaltener Bläser- und Orgelakkorde, unter dem Dröhnen eherner Akkordschritte der Posaunen (synkopisch gemischte Halbtaktwellen), unter heftigen Stößen der vom unisono allmählich zum Vollakkord anwachsenden Trompeten, unter dem Tremolo des Streichermotivs sich so lange ausjubelt, bis der melodische Höhepunkt, das hohe $c^3$ im Sopran, erreicht ist, worauf er sich mit dem Ewigkeitsmotiv zum endgültigen Ruhepunkt hieniedersenkt. Das ist die Geschichte von den wechselreichen Geschicken des aufsteigenden Skalenmotives im großen Te Deum . . . vom Skalenmotiv, das fast immer, besonders aber unter dem sehnsüchtigen Hauche chromatischer Halbtöne, jenen Geist atmet, den der Dichter mit den Worten zeichnet:

„Ach, aus dieses Tales Gründen,
Die der kalte Nebel drückt,
Könnt' ich einen Ausgang finden,
O, wie fühlt ich mich beglückt!"

Es verrät uns die Grundstimmung in der Seele des großen Meisters, jenes stürmische Drängen nach oben, jenes Sehnen und Suchen, das der große Heilige erkennt, der da sprach: „Unser Herz ist unruhig, bis es ruhet in Gott."

Die ganze Partitur des großen Te Deum — sie schaut nach oben. Ein ständiger Drang nach aufwärts, ein stetes Aufwallen aus der Tiefe zur Höhe, ein fortwährendes Tagen vom

Dunkel zum Licht ist das psychische Mysterium dieses Meisterwerkes. Der Partitur sind die Spuren deutlich eingegraben. Auf jeder Seite sieht man das geheimnisvolle Walten dieser nach oben drängenden Kraft. Immer findet der Zug nach aufwärts eine größere Ausladung, während die Rückkehr rasch erfolgt. Immer gräbt die Steigerung die tiefsten Furchen, fordert allen Aufwand an Kraft, während der Abbruch oft jäh stattfindet. Oft möchte man an eine Rakete denken, die in weitem Bogen auffährt, um urplötzlich mit berückendem Glanz zu verpuffen. Riemann spricht von einer „Sprunghaftigkeit der Entwicklung" in Bruckners Technik. Es ist wahr, daß er ein Thema, wenn es seine Seele bis in die tiefste Tiefe aufgewühlt hat, oft urplötzlich losläßt, um sich in neue Eindrücke zu versenken. Es ist ein beständig Aufbäumen und ermattet Zurücksinken, eine Sisyphusarbeit, wie Pühringer im Brucknerheft der „Musik" sie schildert, ein ergreifend Schauspiel, der Kampf einer nach oben strebenden, gottsuchenden Seele — ein ergreifend gewaltiges Pathos, etwas, das von dem mehr deliberativen Aufbau einer Brahmsschen Technik wesentlich absticht. Der Kontrapunktiker empfindet oft den Wunsch, daß das eine oder andere Thema noch eine mannigfaltigere, polyphoner gefärbte Durchführung erleben möchte, um sich schließlich gestehen zu müssen, daß die Wirkung nicht höher gesteigert werden könnte, als es oft mit einfachen homophonen Mitteln geschieht, und daß sich Bruckners Kunktatortaktik zehnfach lohnt, wenn er, der dem Grundsatze huldigt: „Kontrapunkt ist nicht Genialität sondern nur Mittel zum Zweck",*) das gewaltige Steigerungsmittel der Polyphonie sich für den Schlußsatz aufbewahrt, wo die Fuge einen herrlichen Triumph berückender Themenführung und das große Werk einen künstlerischen Aufschwung bis zum Höhepunkte erlebt, wo die Eindrücke ins Unermessene gehoben werden.

Bruckner ist kein klügelnder Formtechniker, sondern ein begeisterter Idealist, der sich in Tönen auslebt. Was er spricht, ist inneres Erlebnis und sein Te Deum ein Abbild seiner gottestrunkenen Seele. So erklärt sich das Wesen einer Brucknerschen Technik mit all den erschütternden Eindrücken, die seine Werke ausfüllen und stets die Signatur des gewaltig Großen, des heilig Echten, den Stempel eines überwältigenden Affektes an sich tragen. So erklärt sich dieser Seelenkampf im Te Deum. Dieses gewaltige Emporrecken und unmittelbare Zusammen-

*) Brief an Bayer (22. April 1893).

sinken. Und damit ist auch die hervorragende Bedeutung des aufsteigenden Skalenthemas, des „Sehnsuchts“motivs, gegeben, das, allenthalben tiefe Furchen ziehend, das ganze Werk innerlich belebt. Die Durchführung verzichtet mehr und mehr auf die schablonenhaft polyphone Gestaltung. Sie geht in höhere Dimensionen und legt sich umfassend, umwölbend, stets die Grundstimmung aufrechterhaltend über den ganzen Monumentalbau der großen Tonschöpfung, die sie damit einheitlicher gestaltet, als irgendwelche der gewohnten polyphonen Mittel erster Potenz es vermögen.

Immerhin nimmt auch die Abwärtsbewegung gebührenden Anteil. Als abflauendes, abstauendes Mittel ist sie ja unentbehrlich und muß gleichsam als Kehrbild hoher Erregungen in Aktion treten, wo immer die Stimmung auf das höchste gestiegen. Damit ist ihr seelischer Inhalt ohne weiteres gegeben. Es ist das Verzagen, die Furcht, in dem Kampfe um die Seligkeit zu unterliegen. Und der Stimmungswechsel ist oft so jäh, der Umschwung in der eben himmelhoch jauchzenden und jetzt zu Tode betrübten Seele so plötzlich, daß nur die stürmischsten Affekte sie erklären können. Und es kann keine Seele folgen, die nicht der gleichen Wallungen fähig ist. Glücklich derjenige, der Bruckners große Psyche zu erfassen vermag! Sein Te Deum wird ihn innerlich bis aufs tiefste erschüttern und auf den Jubelharmonien der Schlußtakte in selige Sphären entrücken. „Feuer zu senden kam ich zur Erde und was will ich, als daß es brenne?“

Daß das Auf und Ab in der Melodie, Hebung und Senkung ihrer Liniatur, das Auf- und Abwogen der Stimmung, die seelische Hebung und Senkung naturgemäß widerspiegeln, ist ja ästhetisches Dogma. Niemals aber haben die äußeren Formen mit dem seelischen Inhalt so restlos sich gedeckt, als im großen Te Deum, dessen Meister in genialster Erfassung der dichterischen Idee, die von der ersten bis zur letzten Zeile unter dem Eindrucke des In te, Domine, speravi steht, der steigenden Skala das Zeichen einer sieghaften Hoffnung, eines himmelstürmenden Verlangens, eines felsenfesten Gottvertrauens und der fallenden Skala das Mal der Angst und Furcht, des Verzagens und der Mutlosigkeit aufdrückte, um mit diesen so einfachen Mitteln in anschaulich überzeugender Weise das Leben und Streben, das Kämpfen und Ringen einer gottsuchenden Seele zu zeichnen.

### 3. Kombinierte Motive

Eine ruhige Stimmung herzustellen, gibt es bei diesem wogenden See nur ein Mittel. Es ist dynamischer Natur: die

Rückkehr zu tiefer oder wenigstens mittlerer Stimmlage im Vokalchor. Wenn dazu auch noch die enge Bogenwölbung innerhalb der Terz ein mächtigeres Aufwallen hemmt, so erhalten wir die sanfte Ebbe eines abflauenden Mittelsatzes, wie ihn die Episode vom 11.—13. Verse, vom „Patrem" bis „Spiritum", darstellt. „Hoffnung"= und „Furcht"motive treten da in engste Fühlung. Der steigenden Terz folgt innerhalb derselben Phrase die fallende auf dem Fuße. Und durch die Verbindung des ersten „Choral"motivs mit dem zweiten entsteht ein in psalmodischen Konturen sich bewegender Ruhesatz mit nur mäßigen Erhebungen.

In zartem p und pp fließt der Quell der Empfindung und die Melodie erhält mit viel rezitativer Deklamation und mäßigen Einschnitten durch das kombinierte „Choral"motiv




ein leidenschaftsloses Gepräge. Der Widerschein spiegelt sich im Orchester, das sich die größte Zurückhaltung auferlegt und auf die Kerntruppe der Streicher mit eingestreuten Horntönen in getragenen Oktaven sich beschränkt.

Dieselben Umrisse trägt auch das




das mit einem bei Bruckner ungewohnten, fast weichen Akzente zu einer melodischen Sequenz ansetzt, eine Erscheinung, die sich bei „super nos" wiederholt. Auch bei




spielt das kombinierte Choralmotiv in verschiedenen Lagen und Umkehrungen seine Rolle. Ebenso bei der Parallelstelle „hereditati tuae".

Die Verkleinerungen

quem - ad - - mo - dum

und

„Bitt"m.

in te spe - ra - vi

das gelenkige Gegenthema der Schlußfuge, lassen desgleichen in ihren Umrissen keinen Zweifel über ihre Abstammung aufkommen. Wohl steht auch das durch die Violinen und das zweite Horn energisch herausgehobene thematische

„Bitt"m.

Do - mi - ne

in Zusammenhang.

Sicher beruht die Fassung des

Komb. „Choral"motiv

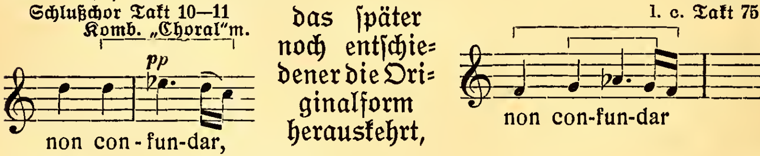
in æ - - ter - num

nicht auf dem Walten eines glücklichen Zufalles, sondern auf motivischer Logik und Stimmungseinheit.

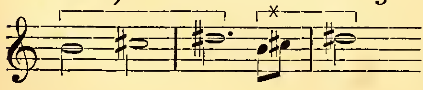
Wenn man das im Kerne durch das „Bitt"motiv gezeichnete




in seinen Umrissen abgeht, muß die innere Verwandtschaft mit dem kombinierten „Choral"motiv sofort ins Auge fallen. Bis zum Schlusse klammert sich das eindringliche, sehnende, durch die kleine Terzspannung an die Präfationsstimmung gemahnende Motiv fest. Mit einem




das später noch entschiedener die Originalform herauskehrt, das durch eine kleine Wendung



einen hoffnungsfreudigen Aufschwung erhält, klingt

das Te Deum aus. Die Identität mit dem Adagiothema



der VII. Symphonie ergibt sich dabei auf den ersten Blick.

Es ginge wohl zu weit, wenn man in dem auffallenden



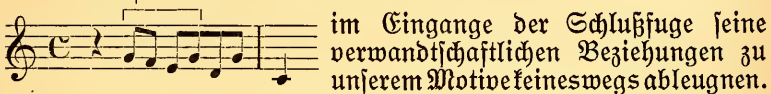

eine Umkehrung unseres kombinierten Choralmotivs suchen wollte.

Unzweideutig findet sich diese jedoch bei




und der korrelativen Stelle „virginis", die sich Note für Note in erhöhter Lage reimt.

Ebenso kann das Violinmotiv

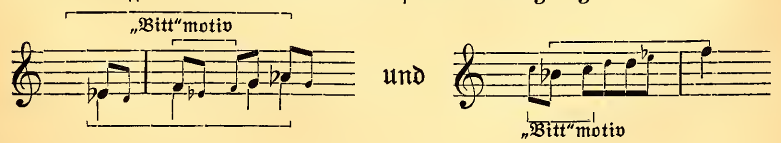


im Eingange der Schlußfuge seine verwandtschaftlichen Beziehungen zu unserem Motive keineswegs ableugnen.

Eine größere Ausladung in der unmittelbaren Kombination von Auf und Ab findet sich in dem Verse Dignare, Domine. Die in zweimaligem Aufschwung bis „die isto" gewonnene Oktavenstrecke wird durch die großzügige Abwärtsbewegung quittiert. Bei




ziehen sich die Grenzen enger zu einem geschlossenen Thema, dessen beide Teilglieder nach dem Grundsatze „divide et impera" getrennt die nachfolgende Entwicklung beeinflussen. Denn aus den Umrissen der kolorierten Aufwärtsbewegung



läßt sich unschwer das steigende Vorderglied erkennen und der fallende Tetrachord — das zweite Glied — bildet den Hauptinhalt der melismatischen Phrase, die sich über die Hauptsilbe des herausragenden Wortes „speravimus“ entlädt. Bei der genialen Art und Weise, mit der Motive und ihre Teilphrasen hin- und hergewendet, vergrößert, verkleinert, umgekehrt und — ich möchte sagen — nach jeder Richtung durcheinandergewürfelt werden, kommt es im gleichen Absatze zuletzt noch zu einer völligen Umkehrung unseres „Kombinations“motivs, so daß aus dem Steigen-Fallen ein Fallen-Steigen wird:




Ist es ein Zufall, daß in diesem völlig unter dem Eindruck kombinierter Liniaturen sich bewegenden Absatz auch die einfachste derselben in dem bereits erwähnten ihre durch dreifache Wiederholung gehobene Stellung findet?




Und wer erkennt nicht sofort den großen Zug im Aufbau, wenn er den Eingangssatz Dignare, der den Bogen so hoch spannt — $d^1$ bis $des^2$ aufwärts $as^2$ bis $c^1$, eine Terzdezime abwärts! — nach dem von $c^1$ bis $h^1$ steigenden Mittelsatz Miserere mit dem Schlußsatz Fiat misericordia tua vergleicht, der die kombinierte Liniatur zunächst in mittlerer — „Fiat“ bis „Domine“ — und dann in enggeschlossener — „super nos“ — Ausladung bringt, um hierauf mit den gewonnenen Teilmotiven sein geniales Spiel zu treiben? Und was mag die höhere Idee sein, die hier so eigenartig waltet? Dieses mehr und mehr sich engernde Auf und Ab, das sich zuletzt auf dem „super nos“ eint! Ist es nicht, als ob die Engel auf- und abschwebten als Vermittler zwischen Gott und Menschen? Das Dignare, Domine, es klingt ja so ganz wie ein Morgengebet: „Wollst, Herr, an diesem Tage ohne Sünde uns bewahren!“ Und was liegt da näher als an die Worte zu denken, die das geheimnisvolle Walten des Gebetes so schön charakterisieren: „Ascendit deprecatio, descendit Dei miseratio.“ „Auf steigt das Gebet, hernieder Gottes Erbarmen.“ Mit diesem Gedanken war dem gottbegnadeten Meister die

Liniatur der so interessanten Periode vorgezeichnet: Ein Auf- und Niederwallen in konzentrisch sich verengerndem Kreise.

Auch aus dem in großem Bogen ausholenden schwungvollen Violinsolo im Te ergo




glaubt man den leisen Flügelschlag auf- und niederschwebender Engel zu vernehmen, die das innige Flehen des Solotenors und die ergreifenden Bittrufe des Chores zum Throne Gottes tragen und sein Erbarmen zur Erde bringen. Engelsluft atmet ja die ganze Stelle, die nach Abstoßung der Bässe bei einem aufs äußerste eingeschränkten Orchestersatze in verzücktem, ätherischem Höhenglanz schwelgt.*)

Und gerade diese Bittrufe sind es, die in der kombinierten Linienführung den Kreis auf das äußerste einschränken und so ein Motiv schaffen, das dem ganzen ausgedehnten Mittelsatze des Te Deum sein Gepräge gibt und das wir ob dieser Umgebung wie ob des innig flehenden Charakters, der in der Tat aus ihm spricht, das „Bitt"- oder „Gebets"motiv nennen können. Seine Beziehungen zum „kombinierten Choral"motiv sind im vorausgehenden längst erkannt worden. Sie sind so innig, daß die Unterscheidung oft schwer fällt. Der erste Satz des Te ergo steht ganz und gar unter dem Eindrucke des „Gebets"motivs.

Die Solostimme intoniert es 


und wiederholt es in verschiedenen Lagen und der einfallende Solo-

*) Göllerich glaubt aus diesen perlenden Violinfiguren das Rieseln des „kostbaren Blutes" („pretioso sanguine") zu vernehmen. Sind sie für eine derartige realistische Darstellung nicht etwas zu zart? Und was bedeutet dann die aufsteigende Linie? Immerhin mag der sinnreiche Untergedanke den Genuß der ätherischen Stelle miterhöhen.

sopran augmentiert es




in gesteigerten Zwischenrufen.

Und nun erleben wir eine reizende Episode. Nämlich die erste Klarinette achtet lauschend auf die zarten Soloweisen des Tenors und lauert nur auf den Moment, wo das zierliche „Bitt"=motiv erscheint, um es mit dem ihr eigenen dunklen Timbre in der Tiefe der Tenorlage zu stützen und dann, nachdem diese Aufgabe vollzogen, sofort wieder zu verstummen. Durch dieses zeitweilige Eingreifen des glanzvollen Soloinstrumentes erhält das „Bitt"motiv eine äußerst wirkungsvolle Plastik. Der Vorgang wiederholt sich bei der Parallelstelle Salvum fac.

Noch in der Schlußfuge, mitten im Jubel des hoffnungsfreudigen Non confundar, regt sich das „Bitt"motiv im Alt




aus dem ruhig akkordischen Chorensemble rhythmisch plötzlich lebhaft auftauchend. Das Gebet ist es, das uns nach oben leitet zur ewigen Anschauung Gottes. Dem Gedanken entsprechend ist das Motivchen tatsächlich nach aufwärts gewendet.

Auffällig oft kehrt das kleine „Bitt"motiv in den Gebetssätzen (Te ergo und Salvum fac) in allen Formen wieder: Das Gebet muß beharrlich sein. Dieser Gedanke wird im Salvum fac verdichtet durch das „Standhaftigkeits"motiv im Chor, der (zerlegter Orgelpunkt) seine Bitte wiederholt auf einem Tone rezitiert. Dieselbe Intention leuchtet aus dem ständigen Wiederschlag des f und anderer Töne im Violaparte.

Auch die so sonderbar bewegte Altmelodie Takt 54 (25) bis 59 (30) des Schlußchores findet nun ihre Deutung als gesteigertes „Bitt"motiv. Während der Sopran sich in Sehnsucht verzehrt und der Tenor im Gegensatze zu dem trotz der Allmachthilfe stetig sinkenden Basse sich an das „Hoffnungs"motiv anklammert, wendet sich der Alt zum „Gebete" und ruft gestärkt dann sein ff „non confundar" — die Glanzstelle Takt 59 (30) — in das Kampfgewühl widerstreitender Empfindungen. Welch feine Charakterzeichnung in jeder Stimme, wie in den mit Satans „Droh"=motiven operierenden Violinen! Neben der Versuchungs= und Gerichtsszene eine der schönsten dramatischen Szenen im ganzen Te Deum!

1. u. 2. Viol. „Droh"m. „Hoffgs."m. „Droh"motiv

poco a poco cresc.

„Sehnsuchts"motiv

Sopran

In te Do - - mi-

Alt

„Bitt"m.

Do - - mi - ne

non con-fun - dar non con - fun -

„Hoffnungs"motiv

Tenor

Baß

„Furcht"motiv umgekehrtes Hauptthema

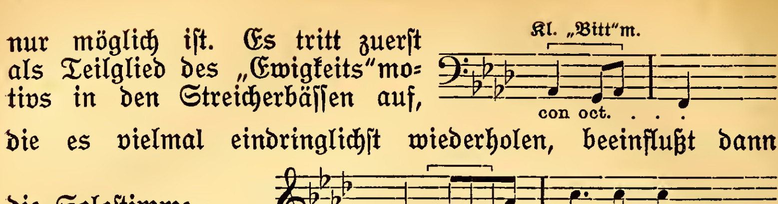
non con - fun - dar in æ-

Furcht- und Fallsequenz (endigt im




Stellvertretend springt mehrmals ein Motiv in die Lücke, das die allerengste Kombination von auf und ab darstellt, die

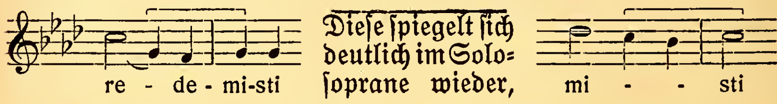
nur möglich ist. Es tritt zuerst als Teilglied des „Ewigkeits"motivs in den Streicherbässen auf,




die es vielmal eindringlichst wiederholen, beeinflußt dann die Solostimme




die später eine wirksame Augmentation vornimmt




Diese spiegelt sich deutlich im Solosoprane wieder, wo es seinerseits in das kombinierte Choralmotiv eingreift, wie das kleine Rad ins große. Man sieht ja, daß alles ineinanderfaßt wie das Triebwerk einer Präzisionsuhr. Aber es ist und bleibt ein gar wirkungsvolles Motiv für sich: das sagt uns der eindringliche Bittruf der ersten Oboe, die im Salvum fac, Takt 37, plötzlich aus ihrer Reserve heraustritt, um mit dem ihr eigenen Schmelze das Motiv gesteigert (Takt 39 einen Ton höher!) auf die Spitze seiner Ausdrucksfähigkeit zu treiben, worauf alle Chor- und Orchesterstimmen zurücktreten, um dem Baßsolo zu lauschen, das mit unserm „Deminutiv"motiv



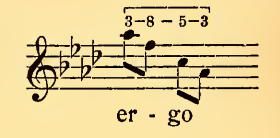

einsetzt. Im nächsten Augenblicke — bei „illos" — finden wir es gesteigert als Vorboten des grandiosen, ganz isolierten, von aller Begleitung losgelösten „Ewigkeits"motives. Der nun folgende, oben (S. 8) mitgeteilte Chorsatz schöpft auch sein Lebenselement aus unserem kleinen „Bitt"motiv, das die Streicher stützen, während die Flöte, Takt 45, es umkehrt — ein Verfahren, das — siehe Takt 49! — auch dem Sopran gefällt. Daß hier, wie oben dargetan wurde, der aus der motivischen Quarte abgeleitete Quintfall als Auftakt vorangesetzt wird, ist eine Idee, die wieder an die Uhrwerkräder erinnert. Viel näher noch liegt der Vergleich mit einem Bauwerk, mit einem gotischen Dome, einem Renaissancealtare, wo die Motive immer wiederkehren und die kleinsten unbedeutendsten aus ihnen — ich möchte sagen — von Türe zu Türe wandern, ihre Dienste anzubieten. So öffnet

und schließt sich der Reigen in beständigem Rundlauf in aller Art von Kunst, am berückendsten und zugleich am unergründlichsten in der Tonkunst. Daß aber die zwei Gebete, die die pompösen Grundgedanken des Te Deum so wirkungsvoll mit ihrem Moderato und Piano, ihrem Solocharakter in Chor und Orchester unterbrechen, daß das Te ergo und Salvum fac es verstehen, das so zarte „Bitt"motiv bis zur letzten Feinheit ihrer Ausdrucksfähigkeit auszunützen, ist uns nun, da wir seine Spuren bis ins kleinste verfolgt haben, wohl klar geworden.

## Akkordische Motive

Zugleich aber wurde uns ein weiteres schon mehrfach erwähntes Motiv in greifbare Nähe geführt, das „Ewigkeits" motiv.

Seine Grundgestalt ist der gebrochene Akkord. Es greift, jedem Sekundschritt ausweichend, harpeggienartig zu den Teiltönen des jeweiligen Akkordes, ohne auf den Charakter der Tonart, der Lage der Intervalle zu achten. Bald ist es eine Durtonart, die es mit kräftigen Schritten durchmißt, bald eine Molltonart. Meist bildet die Prim oder, wenn man will, die Oktave den Ausgangspunkt für ein 8-5-3-1; doch auch das verkleinerte strömt aus der gleichen Quelle.




Nachdem es sich in seinem Grundriß — Oktavspannung — bereits vom Eingang aus durch die typischen Oktavstürze im Chorunisono angekündigt und, in Quartquintsprüngen abgestuft, in den fortwährenden prickelnden Streicherharpeggien genügend festgeprägt hat, offenbart es sich als gebrochener Vollakkord mit Terz im Te ergo, wo es gleich zu Beginn — im 2. Takte — durch die Bässe als breit getragenes Gegenthema dem zierlichen „Bitt"motiv mit allem Affront gegenübergestellt wird, während es den Keim zur Antwort auf dasselbe schon in sich trägt. Denn, wie bereits angedeutet, setzt sich das ganze Thema aus verschiedenen, sehr charakteristischen Teilmotiven zusammen, dem „Macht"motiv und dem kleinen „Bitt"motiv, die beide in dem Wunderwerk von motivischer Logik selbständig auftreten. Beinahe ist es, als ob der Meister die Zeit noch nicht für



gekommen erachtete, um die Vollgestalt des „Ewigkeits"motivs aufzurollen. Denn so wie die Sache einstweilen liegt, tritt, da der Eintritt des Grundtones, des ersten in der Akkordreihe, noch verklausuliert erscheint, der volle gebrochene Akkord nicht in Kraft, sondern erst der Terzsextakkord. Von den beiden Teilmotiven liegt das eine, der Quartfall, innerhalb der Akkordsphäre. Das andere, das kleine „Bitt"motiv, unterbricht jedoch mit melodischer Verklausulierung den akkordischen Zug und rückt das Endziel desselben, den Grundton, in fühlbare Ferne.

Einen gewissen Fortschritt können wir im Schlußsatze des Aeterna fac feststellen. Dort erhält das Motiv zum ersten Male die ideelle Deutung, die es im Rahmen der Komposition einnimmt. Es klammert sich an jenes Textwort, das bei Bruckner das Ziel all seines Strebens, den Gedanken an die Ewigkeit, an ein glückliches Jenseits auslöst, an das von ihm stets oftmals wiederholte und mit allen Mitteln auf die Spitze des Affektes gesteigerte Wort „gloria". Der Quartfall kündet also die Macht des Allerhöchsten und der Vollakkord in den klaffenden Dimensionen von Oktav — Quint — Terz (Grundton) das All, das Meer der Ewigkeit. Und nun verstehen wir auch, was die trotz aller Vorbereitungen überraschende Einführung des gewaltigen Themas im zweiten Takte des Te ergo sagen will. Es ist die Stimme aus dem Dornbusche. Es kündet mit fast grollenden Tieftönen die Nähe des Allerhöchsten, vor dem das Volk flehend im Staube liegt. Und fürwahr die zarten Gebetsweisen des Solotenors und die mächtigen Eindrücke der Bässe mit dem „All"thema, wie wir es wohl auch nennen könnten, geben tieffurchende Kontraste und damit ein Tonbild von idealer Größe und Schönheit.

Aber auch in den äußeren Umrissen macht das gebrochene Akkordthema an genannter Stelle (Aeterna fac Takt 32—36) einen bemerkenswerten Fortschritt. Neben dem Terzsextakkord, der die Konturen für die Mittelstimmen

in glo - ri - a

schafft, erscheint nämlich in der führenden Sopranstimme ein Vierklang von grundlegender Bedeutung:




Diese einem dissonanten Vierklang angehörige Fassung bildet den Lebensquell für den gewaltigen Strom, der uns schon im

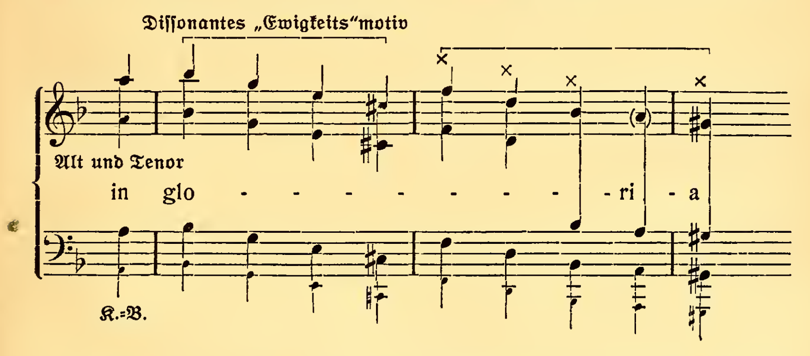
Eingang des pompösen Satzes entgegenbraust. Sie holt als Gegenthema zum chorischen Terzmotiv im Orchesterpleno unter dem Drucke der Ewigkeitsidee zu gewaltigen, niederschmetternden Eindrücken aus und ruht nicht, bis der Chor unisono in die äußersten Höhen geführt, im dissonanten „Ewigkeits“motive den Gipfel des Ausdrucks erklommen hat.

So folgt den markigen Themenschlägen der von der zweiten Oboe und ersten Klarinette in Oktaven verstärkten zwei Hörner, die gleich im ersten Takte exzentrisch — mit b in D-Moll — einsetzen und dann mit dissonanten Zielpunkten energisch einherschreiten,

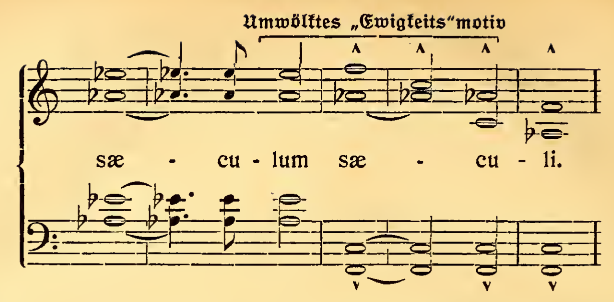



(Durch 4 Takte wiederholt! Auch die Posaunen greifen zuletzt motivisch ein.)

zuletzt, gehörig vorbereitet, die Pointe mit dem dreischichtigen — im Orchester fünfschichtigen — Generalunisono:




Näher und näher rückt die befriedigende Lösung des Ewigkeitsdranges in dem großen Kunstwerke. Der mit großem Pompe eingeleitete Vers Per singulos dies durchmißt den der Idee zugrunde liegenden „All“raum, nachdem die Dimension vorerst durch den Oktavsprung bei „dies“ abgemessen, in einem durch die klaffende Quinte as-es wohlvorbereiteten F-Mollakkorde,




wobei die Unterstimmen mit ganz ungewöhnlichen Tonschritten in den Abgrund stürzen. Endlich ist die Vollgestalt des Motivs erreicht. Aber es klingt noch düster. Die Verklärung fehlt. Nach dem terzlosen Akkorde die in klaffenden Abständen erklingende Mollharmonie. Dazu die lähmende Ruhe und Breite der Rhythmik! Noch ist die Glorie nicht errungen. Noch umwölken düstere Erdenwolken den Blick des Sehnenden, Kämpfenden. Aber die Zuversicht steigt. In te Domine speravi: non confundar in æternum. Viel bewegter, freudiger erklingt das Motiv unter dem Einfluß des felsenfesten Glaubens, der aus diesen hinreißenden Versen des Ambrosianischen Hymnus spricht. Eine strahlende Dursonne leuchtet hernieder. Die milde, versöhnende Stimme der Oboe senkt Frieden ins Herz. Eine lebhafte Bewegung tritt ein und ein freudig Emporstreben, Emporschauen — nein: ein förmlich Aufschweben kündet die nach oben gewendete Umkehrung des proteusartig die Gestalt wechselnden Motivs.




Eine unverhaltene siegessichere Freude ist die Grundstimmung dieses Sopransolo, in das auch der Tenor sein Siegesjauchzen

mischt. Volles Schwelgen im Siegestaumel winkt aber erst in der nach viel Kampf und Mühsal erreichten, durch Trompetenfanfaren auf dem Quartsextakkorde




eingeleiteten C-Durharmonie, dem von Engelsflügelschlag (Streicher) durchrauschten, vom Siegesjubel der Menschheit (Trompetenfanfaren) durchbrausten, von Gottes Majestät (langgehaltene Orgel- und Bläserharmonien im geschlossenen Vollakkord) getragenen und verklärten Lande der Seligkeit, das der zu höchstem Affekte gesteigerte Chorsopran im Fortissimo von unten nach oben und von oben nach unten in gewaltigem Fluge durchmißt. So klingt die grandiose Hymne aus im verklärten „Ewigkeits“motiv.

Verklärtes „Ewigkeits“-

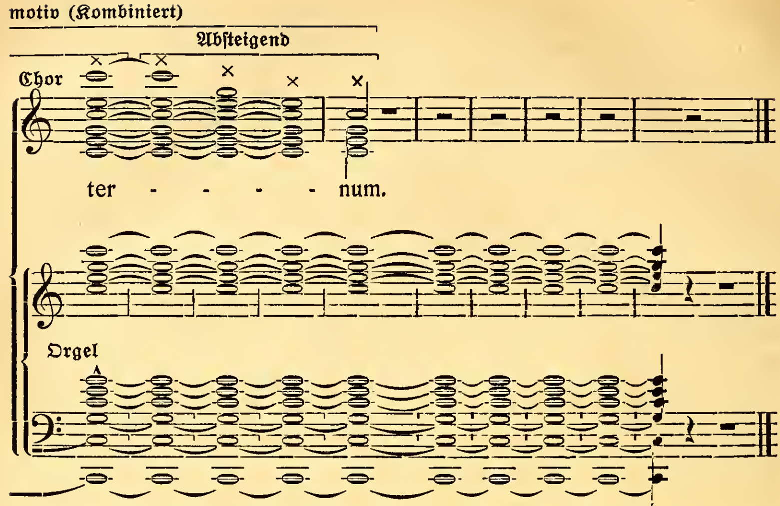
Aufsteigend

Chor S. A.

T. B.

non con - fun-dar, non con - fun-dar, in æ - ter-num, æ-

Orgel



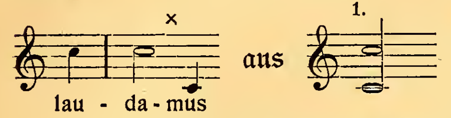

Bruckner macht gründliche Arbeit. Dieses C-Dur ist voll ausgekostet . . . Der Jubel der Seligen währet lange . . . Und wer das große Te Deum einmal gehört, dem klingt er ewig nach.

Eine ganz andere Gedankenwelt als die herkömmliche Schablone ist es, in der sein geniales Schaffen sich bewegt. Das gemein kontrapunktische Auge, das gewohnt ist, ein einheitlich Thema in stets gleicher Gestalt seinen konventionellen Weg durch die Partitur verfolgen zu sehen, steht vor seiner Technik völlig blind da und muß im Nebel tappen . . . ahnt nicht die Fülle von Gedanken, die diese Tonwelt beleben . . . sucht vergebens Einheit und Thematik. Erst wenn man all die grandiosen Mittel der Themenführung, Thementeilung, Themenänderung, all die in höheren Dimensionen sich bewegenden Maßnahmen psychischer Umstimmung, Verdüsterung und Verklärung, Hemmung und Belebung aufspüren gelernt, kommt der zündende Funke der Erkenntnis und man wird mit Staunen gewahr, daß es ein neues Land der Verheißung ist, in das man geraten, daß es noch etwas anderes gibt, als Polyphonie und glatten Fugenstil, daß die tontechnische Gestaltungskraft erst groß wird an den Problemen, die das Aufgehen in der Gedankenwelt des Textes wachruft: und daß der Kirchenmusik nach Auskostung des palestrinensischen Ideals noch ein glänzend Ziel winkt, die Verfolgung und Ausreifung des Leitmotivgedankens auf kirchenmusikalischem Boden. Gleichzeitig lernt man verstehen, wie

Bruckner zu der oben mitgeteilten Bewertung polyphoner Technik kommt. Ein Meister, der einmal in diesen höheren Dimensionen eines künstlerischen Aufbaues Fuß gefaßt, kann vom Kontrapunkt nichts anderes sagen, als was eben Bruckner an seinen Freund schrieb.

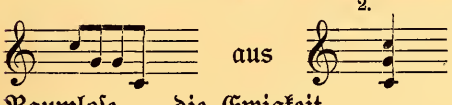
Ich möchte noch kurz all die Motamorphosen skizzieren, die das „Ewigkeits"motiv durchzumachen hatte.

Die erste Erscheinung — ich möchte sagen: das Protoplasma — ist der Oktavsturz




Hier befindet sich das Motiv, der Füllung und Entwicklung harrend, im embryonischen Urzustand.

Die zweite Erscheinung bildet der Hinzutritt der leeren Quinte und so gestaltet sich das figurative Lebenselement der Streichergruppe:

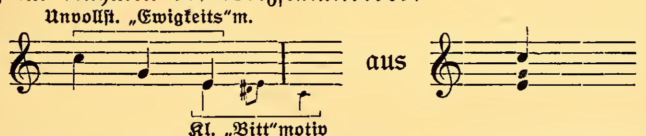



In seiner körperlosen Hohlheit illustriert dieser Leerklang anschaulichst das Raumlose — die Ewigkeit.

Dieser Phase gehört das „Macht"-motiv an, die fallende Quarte




Durch Hinzutritt der Akkordterz entsteht die dritte Erscheinung im Rahmen des Terzsextakkordes:




Doch findet dieses unvollständige „Ewigkeits"motiv für sich praktisch keine Verwertung, sondern fordert stets die Gefolgschaft des kleinen „Bitt"motivs.

An 4. Stelle stehen Harpeggien dissonanter Natur aus verschiedenartigen Vierklängen:



An fünfter Stelle erscheinen Akkordbrechungen konsonanter Dreiklänge verschiedener Stimmung; nämlich




Welche Wandlung im Leben eines einzigen Motivs! Man sieht es wachsen und gedeihen! Es wird zum Geschöpf, das lacht und weint, trauert und jubelt, zum Menschen, der flehend vor seinem Gotte liegt. Es wird zum Mimen, der alle Gestalten annimmt und doch niemals seine Identität verleugnet. Welche Mannigfaltigkeit und Einheit zugleich! Kann die Tonkunst je noch Höheres leisten? Gibt es noch neue unerforschte Pfade nach dieser Richtung? Wohl nicht! Aber ein Weg ist gefunden, den das liturgische Wort noch nie begangen. Wer wird es die neue Bahn führen? Bruckner ist vorangegangen! Vivant sequentes!

Wie genial ist doch der Gedanke, den „Skalen"motiven akkordische gegenüberzustellen! Ich habe zwar von Akkordbrechungen im allgemeinen keine hohe Meinung: es ist ein gar billiges Mittel. Vokalische Harpeggien insbesondere mögen als negatives Moment in der Melodie gelten, deren Ideal ein für allemal die skalische Lineatur bleiben muß. Aber wenn ein Künstler ein fragliches Mittel so geistvoll begründet, so diskret behandelt, so mannigfaltig durchführt, so ist es imstande, künstlerische Werte ersten Ranges zu schaffen. Es wird zum emi=

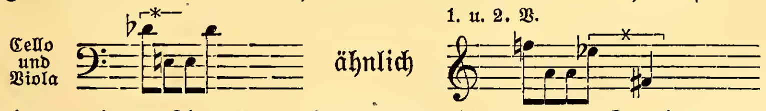
nenten Kontrastmittel, das der gewohnten Melodiesphäre eine neue wirksam gegenüberstellt und die skalische Bewegung mit größeren Tonschritten in schönem Wechsel unterbricht. In seinen akkordischen Umrissen trägt es schon den Keim jener Ausdrucksfähigkeit, die dem Wesen der Harmonie eigen ist und fügt sich so willig und ungezwungen in alle Affekte, in Freud' und Leid, Sehnsucht und Jubel. So wird, was in Stümpers Hand dem Fluche der Lächerlichkeit verfallen kann, unter dem zündenden Funken zur kostbaren Gabe, die unvergängliche Werte birgt.

## Intervall- und Wiederschlagmotive

Außer den Skalenmotiven und der akkordischen Gattung wechselvoller „Ewigkeits"motive bietet das große Werk nur wenig von einschneidender Bedeutung.

### Das „Dämon"motiv

An größeren Tonschritten findet sich in äußerst interessanter Umgebung und durch die kräftig füllende Tragkraft der Tenorposaune energisch herausgehoben ein meist im Rahmen des alterierten Septimenakkordes sich bewegender Tonfall der verminderten Septime. Von lebhaftem Figurenwerk im Orchester umrankt, zieht sie sich, tief furchend, in dreimaliger Wiederholung durch die Tenorstimme unter den Worten „Tu devicto mortis aculeo". Und immer dient ein langanhaltender Orgelpunkt im Basse pp mit dem Vermerk „ohne Anschwellung" als Unterlage. Und immer ist es ein lebhaftes Geschwirre mit Evolutionen ganz eigener Art in den beiden erst unisono vereinigten und dann auseinandergehenden Oberstimmen. Und im Orchester ein geängstigt Auf und Ab, Hin und Her, Vor und Zurück: vom des ins e hinab und vom e ins des hinauf




ein verwirrter Zickzack ... eine seltsame Eigenart von Kapriolen ... Als ob ein Bösewicht in einen Bienenstock gestochen hätte. Dazu die schreienden Dissonanzen

Oberst.
Tenor
a - cu - le - o

und bei dünnem, eigenartig besetzten Orchester der Paukenwirbel!

Die Instrumente, bisher nur in reiner Begleitrolle tätig, gewinnen plötzlich Leben und Bewegung. Die Klarinette macht die Kapriolen der Oberstimmen mit und zur Vertretung des Themas mit dem schwülen Tonfall am Schlusse wird eigens die Tenorposaune hervorgeholt. Überdies die bei Bruckner außerhalb des Fugengetriebes so seltene Synkope, die in der Tiefe des Soprans eine wilde Färbung annimmt, wie eine fauchende Katze! . . . Was ist denn nur in diese Tonwelt hineingefahren?!

Der Text läßt uns des Meisters Fühlen ahnen. „Tu devicto mortis aculeo aperuisti credentibus regna cœlorum." „Du hast des Todes Stachel niedergerungen und den Gläubigen das Himmelreich geöffnet."

Der Tod mit seinen Schrecken taucht in der Phantasie des schaffenden Tondichters auf. Des Erlösers Tod, dessen Menschwerdung soeben das fallende Skalenmotiv verkündet — Krippe und Kreuz sind so nahe beisammen! Der Menschheit Sterben und Hinfälligkeit durch der Sünde Schuld — wofür der Heiland den Tod erlitten! Der Seele Tod und der dräuende Abgrund der Hölle — der Versucher naht mit dem Stachel der Lüste!

Das ist die Gedankenwelt, in der diese Episode sich bewegt. Die zarten Empfindungen, die durch die Idee der Menschwerdung ausgelöst wurden: urplötzlich mit einem Schlage sind sie verdrängt in dem Augenblicke, wo das neue Motiv mit einer schrillen Dissonanz einem Dämon gleich in die weiche (pp), der Füllung harrende unvollständige G-Durharmonie führt (I, 138) und statt der erhofften süßen Durterz einen schrillen Mißklang, die Septime, bringt. Und in raschem Zuge fährt der Dämon hinauf zur noch schrilleren kleinen Non, dem as, das sich ganz gewaltig gegen das G im Grunde stemmt, um es zu stürzen. Und dann ein tiefer Fall in den Abgrund: die dämonische Septime. Sie kündet Sündenfall, Grabesschauer und Höllensturz zugleich. Und der Ruck in den Oberstimmen, die Synkope mit ihrer, ich möchte sagen: seismographisch in den Lauf der Melodie eingreifenden Wirkung, das Schwanken der geängstigten Menschheit unter der Last der Versuchung! Und das Geschwirre im Orchester — den Streicherpassagen über dem „Pilgerchor" gleich —, das Gehöhn und Gejohle der Dämonen in den Lüften, die an Sünde und Verderben ihre Freude haben! Und die schrille Dissonanz fis—f! Sie zeichnet mit kühnem Schwung, was das Wort „aculeo" sagt, den Stachel der Versuchung, den Stachel des Todes, den Stachel der Höllenpein. Verrät nicht

die dreimalige, immer höher gesteigerte Wiederholung des dämonischen Motivs diese dreifache Bedeutung?

Mitten in diesen Aufruhr der Elemente sendet der besonnene Kontrabaß seine dem Ticken einer Weltenuhr gleichenden, unentwegten Mahnrufe zur Ruhe und Besonnenheit:




Ein mahnender Ruf aus geheimnisvoller Ferne! Das pochende Gewissen! Die Stimme dessen, der das Weltall trägt und nie sich ändert, keinen Wechsel kennt, mag über die Welten welch ein Sturm nur immer hinwegfegen! Tu autem idem ipse es et anni tui non deficient.*)

Der diese Stimme hört und im Toben der Elemente den Mut, die Ruhe, die Besonnenheit nicht verliert, das ist der Chorbaß. Aufrecht steht er da, trotzt — ein Bild der Standhaftigkeit — allen Lüsten und Versuchungen und fürchtet nicht Tod noch Hölle. Des Meisters Intention erhellt deutlich aus der Vortragsbezeichnung „ohne Anschwellung". Die Unerschrockenheit, die unentwegbare Gleichförmigkeit, die dem Starkmut eigen sind, sie lassen keinen Wechsel im Affekte, kein Wachsen im Ausdrucke zu. Das pp — hier das Zeichen einer tiefen Gemütsruhe — dauert die acht Takte lang „ohne Anschwellung" fort — trotz Hölle und Teufel.

Geradezu ergötzlich sind die Anstrengungen, die der Satan macht, um sein Opfer zu überwältigen. Wie er sich müht, mit der Gewalt seines ganz unverfroren dareinfahrenden Motives den standhaften Orgelpunkt zu verrücken. Dieses unerschütterliche G ist ihm ein Dorn im Auge. Erst von unten (Einsatz in f), dann von oben (as!) stemmt er sich mit wachsender Kraft gegen den Fels; dann versucht er es mit noch geringerem Erfolge in veränderter Lage (b-des-e). Zuletzt wird der Unterton, da er beim ersten Angriffe seine Wirkung verfehlt hatte, aufs äußerste geschärft. Er wird zugleich erhöht (fis im Tenor) und verdoppelt (f im Sopran!). Ärger läßt sichs nimmer treiben: f-fis-g!! Dabei steigert sich die dämonische Wut des anfangs zurück-

---

*) „Du aber bist immer derselbe und deine Jahre nehmen nicht ab." (Hbr 1, 12.)

haltenden Versuchers mit jedem Anprall: p — mf — f! Aber auch der letzte Ansturm mit den spitzigsten Dissonanzen, die zu Gebote stehen, prallt trotz der Gewalt des Forte an der eisernen Ruhe des Chorbasses ab. Felsenfest steht dieser da und läßt die wilde Jagd über sich hintoben, bis die Elemente sich beruhigt haben, bis die Dissonanzen in alle Winde zerstoben sind, und da erscheint, was die stürmischen Wolken in dem Augenblick verhüllten, wo man es erwartete: der stille Sonnenschein des G-Dur.

Sowie die Durterz eintritt (Alt Takt 145), ist all der böse Zauber verschwunden. Und wer der Sieger über Sünde und Tod ist, der „den Gläubigen das Himmelreich geöffnet“, das sagt uns das über dem in ppp ersterbenden Paukenwirbel plötzlich hervorbrechende Licht von oben, das von dem weichen Schein der Oboe verklärte Menschwerdungsthema.

Welch eine Fülle von Gedanken belebt doch die Wunderwelt des großen Te Deum! Welch eine Bedeutung erlangt ein gar einfach Motiv, das „Dämon“motiv,




unter den Händen eines Gottbegnadeten! Es stemmt sich mit schrillen Dissonanzen gegen einen unverrückbaren Orgelpunkt und malt uns in einer schattenhaft vorübereilenden Episode mit kräftigen Zügen ein Bild voll dramatischer Kraft, einen Seelenkampf, in dem sich das ganze Leben und Denken, Glauben und Hoffen einer großen Psyche getreu widerspiegelt. Wie geistreich vereinigt das dämonische Motiv die beiden charakteristischen Teilmotive! In echt diabolischer Weise äfft der Versucher die Hoffnungsaffekte der ringenden Seele nach, um sie im nächsten Augenblicke zu Fall zu bringen, was gleich ganz energisch mit dem klaffenden Septimensturz geschieht! „Deine Hoffnung ist eitel,“ höhnt er, „sieh, was deiner harrt, ist — der Fall!“

So erzählt uns diese dramatische Versuchungsszene mit klarer, allverständlicher Sprache von Kampf und Sieg, Tod und Verklärung. . . .

Es wäre bedauernswert, wenn die Eindrücke, die sie hinterläßt, in dem großen Werke nicht wiederkehren sollten. Sie kehren wieder. Die ganze, in den Konturen des Rondo wechselnde

Architektur verlangt an und für sich eine derartige Wiederkehr. Sie kehren wieder. Sogar notengetreu. Aber, so gefährlich das Beginnen, einen neuen Text in ein fertiges Schema einzuzwängen: Bruckner hat den einzig richtigen Moment erfaßt, wo es sich ohne künstlerischen Zwang machen läßt. Es ist da, wo auch die Gedankenwelt von Standhaftigkeit und Versuchung, von felsenfester Zuversicht inmitten der Gefahren, von unentwegtem Widerstand gegen dämonische Gewalten in der Dichtung aufs neue erscheint. Da kehrt auch der Orgelpunkt im Basse wieder und das „Dämon"motiv bäumt sich dagegen auf, bis der Sieg erfochten ist und die Sonne der Gnade leuchtet. Das ist bei: Quemadmodum speravimus in te!

Nun verstehen wir auch, woher die verschiedenen verminderten Septimen, die sich da und dort ins Orchester einschleichen. Sie tauchen motivisch überall da auf, wo des Dämons Nähe zu wittern ist. So im Dignare Domine bei dem Worte „custodire":

1. u. 2. V.

Auch mitten im Siegestaumel, der die Hoffnung auf die ewige Glorie auslöst (Aeterna fac T. 30—33), lauert der Feind, der sich bei dem gewaltigen Ringen der beiden gewaltigen Themen wohl im lapidaren Gegenthema spiegelt, in tückischer Nähe:




Dazu die dämonischen Einflüsterungen, die beim entscheidenden Endkampfe den Glauben noch ins Wanken bringen möchten




und tatsächlich schwache Seelen ins Wanken bringen:



Auch inmitten andächtig innigster Gebetsstimmung schleicht sich der Versucher mit kosenden Einflüsterungen heran. So erklärt sich wohl das Hornsolo, das so eigenartig und ganz isoliert inmitten des Chorsatzes Miserere auftaucht.

Gespensterhaft huscht das „Dämon“motiv noch einmal vorüber, da der Kampf längst ausgekämpft scheint und die Siegesfreude ihr In te speravi jubelt: im Schlußchor. Von Takt 72 ab, wo die Streicher sich in ruhigem Flusse den Singstimmen an die Fersen heften und im weiten Orchesterplane die Klarinette mutterseelenallein auftaucht, flüstert (pp!) die Stimme des Versuchers ihre dämonischen Versprechungen und sinnend fängt sie der Sopran auf. Aber es ist kein Einwilligen, nur eine flüchtige Versuchung und das Motiv




klingt mehr wie geängstigtes Stoßgebet. Unbeirrt singen die übrigen Stimmen ihr non confundar weiter und nach ein paar Takten erklingt der Posaunenchor: Der Versucher ist überwunden; er kehrt nicht wieder.

Auch das „Dämon“motiv wechselt in der Stimmung. Beim ersten Auftreten (I. Teil, Takt 131), wo es mit Affront in das Licht des G-Dur hineinfährt, noch bevor es recht aufgegangen, enthüllt es die echte Dämonengestalt mit der Physiognomie des Schaurigen. Die tiefe Lage im Tenor, der Fall von der grellen Dissonanz (as) aus in die hohle Akkordterz (tief h im Tenortimbre!) rufen den Eindruck des Gruseligen hervor. Das Hornsolo im 27. Verse Miserere versucht es mit schmeichelnd beruhigenden Tönen. Im Schlußchor (Takt 72 [44]) nimmt der Gehörnte erst vollends die Lichtgestalt an: er naht sich auf dem Windeshauch eines pp-Paukenwirbels und flüstert pp in kosenden Diskanttönen. Dieser Maskenwechsel liegt weniger in der Veränderung der Intervall-Lage, die zwischen großer und kleiner Septime variiert und selbst zur Sexte ($fis^1$-a) führt, als vielmehr in dynamischen Maßnahmen und Farbenschattierungen aller Art, in der Wahl der Stimmen und Instrumente, im Unterschiede der Stimmlage, in der harmonischen Umgebung, in der Veränderung der Stärkegrade ... So nimmt das „Dämon“motiv

seinen Weg über die Tenorposaune zur Klarinette und zum Horn. Und da und dort bedient es sich auch eines gefallenen Engels — der Violine, die sonst die Sprache der Cherubim und Seraphim führt.

Immer jedoch ist es ein dramatischer Akzent, den der dämonische Proteus auszulösen weiß — in Momentbildern von großer Spannung.

## Oktavstürze

Über die Thematik ist wenig mehr zu sagen. Interesse gewährt die Verfolgung des gleich dem Quartfall und noch energischer als dieser Macht und Hoheit kündenden abgründigen Oktavsturzes:

lau - da - mus

Er heftet sich an die Fersen des Hauptsatzes und kehrt mit ihm wieder bei dessen Wiederholung und Steigerung: daher die Oktavstürze bei „glori**osus**“, „candi**datus**“, „orbem ter**rarum**“ (zweimal), „per singulos **dies**“. Aber auch außer der Hauptsatzsphäre interpretiert er die Idee der Allmacht und Größe mit klaffenden Stürzen bei „Pleni sunt cœli et **terra**“ (im Wechsel mit der Quarte), ebenso in glänzenden, oft wiederholten Oktavschlägen im Mittelsatze des Aeterna fac bei der atemraubenden (Pausen!) Steigerung der Herrlichkeitsidee „in gloria“ (Takt 29—33) und in gewaltiger Spannung innerhalb der Melodien und Themen des Schlußsatzes, z. B.




Die Bässe stemmen sich dabei mit aufstrebenden Oktaven von Takt 37 an systematisch dagegen, so lange, bis das Motiv schließlich auch die Singstimmen erfaßt

Baß
non con - fun - dar.

Nicht selten verlassen auch die Streicher in solchen Fällen ihre stabilen Formen und spannen ihre Tonschritte unter Umgehung der Quinte

zur Oktave an. Es entstehen die folgenden Typen



(Eingang Takt 10—11) (Aeterna fac Takt 16—17)
(Bei Judex crederis) (Schlußfuge Takt 105—106)

Sämtliche Figuren greifen im Verlaufe der Komposition zeitweilig, ja fast in regelmäßigen Abständen ein. Der Zweck mag manchmal nur in der Abwechslung liegen. Mitunter tritt eine zwingende Notwendigkeit ein, wenn nämlich ein rascher Übergang unisono in Skalenbewegung erfolgt. Typ 1 tritt solchergestalt zum erstenmal bei „veneratur“ auf, wo im Handumdrehen und auf die einfachste Weise von einem dumpfen, terzlosen C-Dur auf ein ebenso dumpfes, terzloses H-Dur übergegangen wird. Er wächst sich weiterhin überhaupt zum Skalentyp für steigende und fallende Sekundschritte aus. Typ 2 und dessen Umkehrung, der mehr im Basse heimische Typ 3, werden oft unvermittelt zur Unterbrechung der ständigen Streicherbewegung herangezogen. So bei „Venerandum tuum“, „Christe“ und „sempiternus es Filius“, wobei die Bratsche zu folgender, im großen Te Deum nicht wiederholter Form gelangt:
Wenn hier nicht, so spielt die Machtidee herein bei den „kraftvoll drängenden“, auf- und abwogenden Oktavschlägen des Judex crederis. Ebenso im Schlußsatze, wo sie sich im Basse häufen und zuletzt (Takt 104—118) vom pp zum fff übergehend zu imposanten Eindrücken ausholen.

Über die Oktave hinaus geht der jähe Absturz im Tenor und Baß zwischen „sæculum“ und „sæculi“ (cfr. Seite 46). Die Absicht liegt klar.

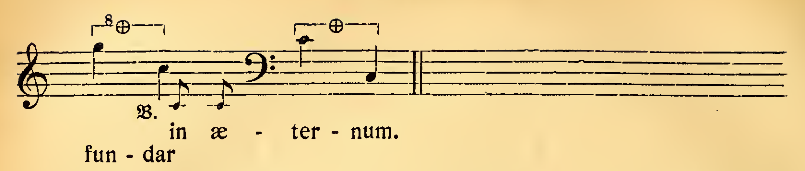
# Charakteristische Momente

## Spiegelperiode

Eine motivisch hochinteressante Episode findet sich weiterhin inmitten des Schlußsatzes an der oft genannten Stelle, wo der Meister, nachdem er die vielverschlungenen Wege des Fugensatzes gewandelt, wieder auf den gewohnten Weg monodischer Führung zurückkehrt (Takt 77—92 [48—59]). Wir treten zum zweiten Male an sie heran, um sie von einer neuen Seite kennen zu lernen. Die in mannigfacher Beziehung lehrreiche Periode teilt sich, ganz symetrisch aufgebaut, in zwei gleich lange Sätze von acht Takten. Durch den ersten zieht sich als kompakter Körper der berühmte ppp Posaunenchor mit dem „Sehnsuchts"-motiv hindurch — ein mächtiger Stamm, um den sich die Instrumente und — das ist das Auffällige an der Sache — stelbst die Singstimmen des Vokalchores wie eine weit verästete Krone ranken. Die Streicher teilen sich in zwei Gruppen und während die Bässe in getragenster Ruhe geteilt — Cello und Kontrabaß für sich — im Geäste des „Ewigkeits"motivs sich verlieren, während die Viola das erste „Choral"motiv vertritt, um es später zum großzügigen „Sehnsuchts"motiv zu erweitern, flechten die erste und zweite Violine vereint sinnige Zweige aus dem kleinen „Bitt"motiv. Zugleich aber lockern die Vokalstimmen das gewohnte homophone Band und lösen sich einzeln mit lauter und lauter ertönenden Jubelrufen ab, denen neben dem akkordischen „Ewigkeits"motiv, dem „Macht"motiv (steigende Quarte und Quinte, fallende Quarte, Quinte und Oktave usw.) verschiedene Gedanken zugrunde liegen. Sie bilden eine in knappen Abständen auf verschiedene Phrasen verteilte, motivisch durchwachsene Linie,






die sich aus eingestreuten Rufen zusammensetzt — eine Art, die sich sonst im Vokalsatz kaum findet und nur im Orchester zu Hause ist: Riemann nennt sie dort „durchbrochene Arbeit“. Hier ist die orchestrale Manier plötzlich in den Vokalchor gefahren. Dafür hat der Posaunensatz vokalische Allüren angenommen. Die Sache ist interessant, hätte aber durchaus nichts so Auffallendes, wenn nicht im nachfolgenden auf das genaue Spiegelbild abgezielt wäre; denn in den nächsten acht Takten werden die Rollen vollständig vertauscht. Der Vokalsatz nimmt mit dem reizenden Soloquartett sein gewohntes Aussehen wieder an, das Orchester aber gibt dafür die in den vorausgegangenen acht Takten aufgetretenen eingestreuten Rufe der Chorstimmen, wenn nicht notengetreu, so doch wenigstens in denselben Rhythmen und Motiven wieder.

Die erste Oboe jauchzt ihr wortloses und doch so verständliches




in die Lüfte. Ihr folgt die zweite Klarinette mit einem nicht minder deutlichen




Das zweite Fagott, das zweite Horn mischen sich drein und schließlich quittiert die zweite Klarinette ganz unzweideutig den klaffenden Oktavsprung des Chorbasses mit dem gleichen Intervall und im gleichen Rhythmus, dem die Worte, die Silben im Blute liegen:




Selbst die dynamische Bezeichnung stimmt. Und in allem ist dieser durchbrochene Orchestersatz das leibhaftige Konterfei unseres oben mitgeteilten durchbrochenen Vokalsatzes. Welch wunderbare Einheit in der von sprühender Phantasie diktierten Mannigfaltigkeit, die kaum eine der für Chor und Orchester gebotenen Gruppierungsmöglichkeiten übersieht und bei allem Reichtum an Vorstellungen niemals die verbindenden Wechselbeziehungen vergißt!

## Die Motivparade

Eine der hervorragendsten Stellen der Partitur ist der Auftakt zur Schlußfuge: die fünfeinhalb Takte vor ihrem Eintritte. Von diesem motivischen Zentralpunkte gehen geheime Fäden aus, die das Werk nach allen Seiten durchziehen. Es ist das Herz des wunderbaren Organismus, das Herz, das allen Organen warmes lebenspendendes Blut zuführt. Ob wohl der Meister mit diesem Wunderwerk der Themenzentralisation seiner Schöpfung am siebenten Tage erst die Krone aufsetzen wollte? Oder ob er nicht vielmehr schon am ersten Tage den Quell erschloß, der den mächtigen Stamm bis in seine letzten Verästungen befruchtet und belebt? Fast möchte man meinen, Bruckner hätte im Augenblicke einer gottbegnadeten Eingebung, noch trunken von dem Zauber des Adagio seiner Siebenten, sein jubelndes Non confundar in æternum im lichten H-Dur als einfachen Chorsatz hingeworfen, wie er (siehe unten) so schmucklos, so anspruchslos sich unserem Auge präsentiert, hätte dann kritischen Blickes die Konturen abgemessen auf der Suche nach Motiven, die einem ganzen Te Deum Leben spenden könnten, und hätte sie alsogleich in Erz gegossen, so wie sie gleich Rittern in Stahl und Eisen in diesen wenigen Takten mit aller Macht des Ausdruckes in ihren markigen Physiognomien aus dem auf Trotz und Macht gestimmten Orchester uns entgegentreten. Denn schon die Zusammensetzung des Orchesters kündet Kraft und Stärke. Flöten und Oboen, alles was warm und weich ist, Klarinetten und Fagotte, alles was nicht zu schmettern, zu dröhnen, mit Macht zu erschüttern weiß, schweigt. Dafür erheben die drei Blechchöre vereinigt und doch getrennt ihre von einem durchgehenden Fortissimo-Sforzando aufs äußerste gehobene Donnerstimme, mit niederschmetternder Macht zu künden, was sie bewegt. Es ist jeder Chor, ja jede Stimme von einem besonderen Gedanken erfaßt. Auch die Violinen verstehen es, sich der Wucht des Augenblickes zu fügen. Sie legen für diese fünfeinhalb Takte ihr sonst so flüchtig Wesen ab. Sie treten im feierlichsten Kothurn auf — mit Doppelgriffen in drei Stimmen (Violine 1 und 2 und Viola) und mit erhöhter Kraft des Ausdruckes, indem sie ihre Motive mit Macht (⊓!) von der ersten bis zur letzten Note herunterstreichen. Und wie alle Instrumente halten sie ihr Motiv mit solcher Zähigkeit fest, wiederholen es so oft, daß es unverrückbar erscheint — der Hauptgedanke des Non confundar wie des von felsenfester Hoffnung in Dichtung und Musik getragenen Werkes.




wiederholen sie in den Konturen des steigenden „Choral"motivs immer wieder und bekräftigen es zuletzt wie mit einem Schwur durch energischen Doppelschlag — dem Faustschlage auf dem Tische gleich, zu dem sie mittels Auftakt ausheben:



Und wie die Violinen, so mit gleicher Zähigkeit und Ausdauer die übrigen Instrumente! So die Hörner mit ihren verschiedenen Motiven! Das erste Horn mit dem „Macht"motiv (der fallenden Quarte), das dreimal wiederholt und zuletzt augmentiert wird:




So die Posaunen, die ihr „Ewigkeits"motiv mit wachsendem Nachdruck herausschmettern




und in den Einschnitten mit der fallenden Septime den Keim zum diabolischen Motiv in sich tragen.

Und nun beginnt ein Wetteifer in allen Stimmen, in dem die Motive nur so hin und her schwirren. Jede Stimme trägt geschäftig ihre Bausteine zu dem großen Werke herbei. Das Chormassiv löst sich in ihre Teilbegriffe auf und all die Intervalle, die es scheinbar zufällig in sich vereinigt, treten für sich heraus und gewinnen motivisches Leben: das Herz fängt an zu

pochen, die Adern zu fließen, die in entzückendem Kreislauf den künstlerischen Organismus durchziehen. Und so entsteht eine mit Motiven besäte, von künstlerischen Keimen wimmelnde Orchesterpartitur mit den lapidaren fünfeinhalb Takten, die den Schlußsatz durchschneiden und den Auftakt zur Fuge geben. (Siehe Partiturbeispiel nach S. 64.) Da finden sich die Hauptthemen zum grandiosen Aufbau des großen Te Deum in ihrer Originalgestalt, wie in der (spiegelförmigen) Umkehrung.

Es findet sich das „Macht"motiv, die fallende Quarte nebst Umkehrung und Kombination (steigende und fallende Quarte in unmittelbarer Verbindung). Es findet sich das „Hoffnungs"motiv, die in Sekundschritten aufsteigende Terz, wie die Umkehrung, das „Furcht"motiv. Ebenso das unausgefüllte Terzintervall auf und ab, das im Aeterna fac seine Rolle spielt („cum sanctis tuis"). Es findet sich das diabolische Motiv, die Septime, einzeln und in Kombination. Es findet sich im Alt, dem wohl die Idee der Standhaftigkeit seinen ebenen Weg zeichnet, zugleich der klare Typ des psalmodischen Rezitativs. Und es ist beinahe, als wollte die erste Violine in ihrer Doppelmelodie unten mit dem unentwegten fis und dem zuletzt erfolgenden Aufschwung zur großen Obersekunde ihr wortloses

Te Domi-num con-fi - te - mur

stammeln, während sie oben mit dem skalischen Terzaufschwung den Keim zu den Versen Patrem etc., zum Trishagion, zu der grandiosen Gebetsszene bei Dignare und Miserere versenkt. Es findet sich das „Ewigkeits"motiv: doch dieses nur im impulsiven Aufschwung nach oben aus Gründen, die der freudige Schlußgedanke mit sich bringt. Fürwahr ein Arsenal von künstlerischen Gedanken keimt aus der unscheinbaren fünfeinhalbtaktigen Chorepisode empor und dem Meister blieb nichts weiteres mehr, als die Früchte, die aus dem goldenen Boden im Nu aufsproßten, einzuheimsen. Damit war der Kern für den Aufbau des Werkes gewonnen: seine Technik war auf reine Analyse angewiesen. Und seine Phantasie fand Mittel und Wege genug, durch Verkleinerung und Vergrößerung, durch Umstellung und Kombination, durch Erweiterung in großen Zügen bei aller Einheit jene wunderbare Abwechslung zu erzielen, die das Auge des Kenners wie das Ohr eines jeden erfreuen, den die Gunst des Schicksals befähigt, das Meisterwerk in vollen Zügen zu genießen. Freilich mußten beim Eintritt so großer Gedanken, wie sie der 16. Vers, „Tu, ad liberandum suscepturus hominem,

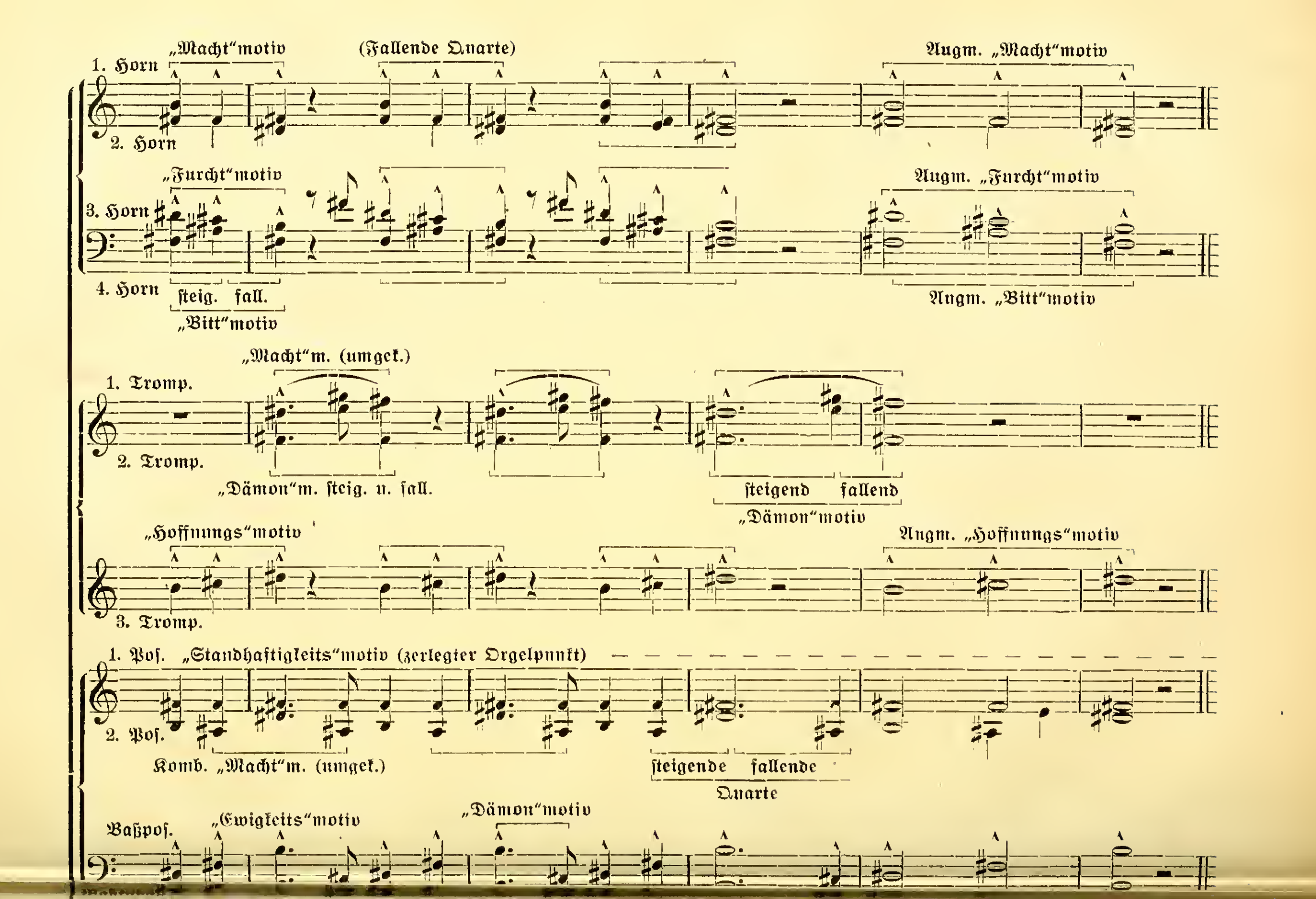
non horruisti Virginis uterum" — „Als du der Menschheit Erlösung übernommen, scheutest du nicht der Jungfrau Schoß", enthält, neue, illustrative Motive auftauchen und damit eine neue Sphäre der Möglichkeiten, dem Drang nach Abwechslung, dem Verlangen nach neuen Stimmungen Genüge zu leisten. Aber der Kern der köstlichen Frucht, er steckt im Auftakt zur Schlußfuge, in der fünfeinhalbtaktigen Episode, die ihren Eintritt mit solchem Elan vorbereitet. Wir hätten dann ein fruchtstrotzendes Motivfeld vor uns.

Im anderen Falle bleibt die Annahme offen, daß der Meister die Motive, die ihm beim Entwurfe der Komposition zuflogen, im letzten Augenblicke noch einmal vorüberziehen lassen wollte, bevor er zum entscheidenden Schlag aushob. Dann ist unsre motivgespickte Episode nichts andres als die Generalparade, die der Feldmarschall vor der Entscheidungsschlacht abhält. Denn was er da an Thematik angesammelt, das sind die Kerntruppen, mit denen er den Sieg sichern will. Der Umstand, daß eben nur jene Motive aufgestapelt sind, von denen die Fuge zehrt, legt die Annahme nahe, daß die Episode auf die Folgeerscheinung abzielt. Und schließlich steht sie als Janus in der Mitte — als Janus mit zwei Gesichtern. Das eine sieht nach vorne, das andre zurück.

Für jeden Fall aber bildet die Episode einen hervorragenden Markstein im Aufbau der gewaltigen Komposition. Die Sprache, die der jubelnde Vokalchor wie der eherne Mund der drei Blechchöre spricht, ist eine Donnersprache voll Wucht und Größe.

## Harmonische Motive

Im harmonischen Aufbau fällt uns schon auf der ersten Partiturseite die klaffende Leere der zugrunde liegenden C-Dur-harmonie auf. Dieselbe Erscheinung wie in Liszts Graner Festmesse! Zuerst die vollkommene Konsonanz! Ein terzloser Aufbau von turmhoch übereinander geschichteten Quinten und Oktaven, die vom Kontra-C der Orgel und Bassi bis zum $c^3$ der Flöten und Oboen lückenlos in Quinten und Quarten aufschließen. Dieser dumpfe unausgefüllte Leerklang ist in seiner abgründigen Größe das Abbild des raumlos Ewigen. Dieser Eindruck hält acht volle Takte an und wird durch eine rasche melodische Wendung, die mit Vorsicht jedem harmonischen Glanz ausweicht (Oktavengänge!), im Nu wie mit elektrischem Drücker



1. Horn
2. Horn
„Macht"motiv
(Fallende Quarte)
Augm. „Macht"motiv
3. Horn
4. Horn
„Furcht"motiv
Augm. „Furcht"motiv
steig. fall.
„Bitt"motiv
Augm. „Bitt"motiv
1. Tromp.
2. Tromp.
„Macht"m. (umgek.)
„Dämon"m. steig. u. fall.
steigend fallend
„Dämon"motiv
„Hoffnungs"motiv
Augm. „Hoffnungs"motiv
3. Tromp.
1. Pos.
2. Pos.
„Standhaftigkeits"motiv (zerlegter Orgelpunkt)
Komb. „Macht"m. (umgek.)
steigende fallende
Quarte
Baßpos.
„Ewigkeits"motiv
„Dämon"motiv


„Hoffnungs“motiv
zerlegtes augm. „Ewigkeits“motiv
V. I.
V. II.
„Stdhftgkts“m.
„Stdhftgkts“m.
„Dämon“m. (steig. u. fall.)
Viola
„Hoffnungs“m.
Komb. „Macht“m.
augm. „Macht“motiv
Sopr.
marcato sempre
Alt „Stdhftgkts“m.
non con - fun - dar in æ - ter - num, in æ - ter - - - - - - - num.
„Macht“m. (umgek.)
Ten.
Baß
„Ewigkeits“motiv
„Ewigkeits“m. (steig.)
Cello
K.-Baß
„Dämon“motiv
augm. „Ewigkeits“motiv

umgesteckt, um in tieferer Lage wie ein Kreisel sich in derselben Runde weiter zu bewegen. Die unentschieden zwischen Dur und Moll schwankende H-Harmonie treibt die ohnehin schon so hochgestellte Spannung vollends auf die Spitze. Das Verlangen nach gesättigter Vollharmonie führt endlich in ein von sanftem Höhenschimmer verklärtes G-Dur. Schlag auf Schlag überraschend und doch so naheliegend folgen von Takt 15 ab die glanzvollsten Durharmonien, als ob die vorausgegangene Entsagung durch ein wahres Schwelgen im Wohlklang wett gemacht werden müßte. In der Tat ist die Kontrastwirkung eine grandiose. Das Weltentrückte, Lichtverklärte, Engelhafte dieses über den Wolken schwebenden „Engel"chores dringt nach dem nebelhaften Dunkel der Eingangsharmonien wie eine überirdische Lichtflut herein, die alles bezaubert und viel echter, viel unmittelbarer ergreift als etwa das bengalische Feuer, mit dem Engelserscheinungen in der Regel auf der Bühne belichtet werden. Der Eindruck wird bis zu täuschender Wirklichkeit erhöht durch die Ausschaltung der Bässe und jeglicher Schattenwesen im Reiche der Töne. Daher das Vorherrschen der Oberstimmen in dem baßlosen Soloterzette! Daher auch die wohlintendierte Höhenlage des Tenorpartes! Daher das Abstoßen aller Instrumente bis auf zart verklärte, orgelartig breite Holzbläserharmonien. Nur der Oberchor der Streicher — Violine 1 und 2 nebst Viola — halten poco a poco crescendo das rhythmische Leben aufrecht. Und so schwebt das Terzett in glänzenden Harmonien empor bis in die ätherische Atmosphäre der eingestrichenen Oktave mit dem Grundton des[1] (Takt 33). Nun verstummt das Orchester ganz. Zuerst tritt das aus zwei Oboen und zwei Klarinetten gewonnene Holzbläserquartett ab. Ihnen folgen die Streicher auf dem Fuße nach. Und dann schwebt der Engelchor von schwindelnder Höhe hernieder, Stufe für Stufe anfänglich, zuletzt mit einem gewaltigen Oktavsturze in beiden Oberstimmen. Und die erste wechselreiche Episode in dem dramatischen Meisterwerk ist vorüber.

## Das „Allraum"motiv

Zwei architektonisch äußerst wirkungsvolle harmonische Motive sind dabei gewonnen. Das eine ist ein dunkles nebelhaftes Konglomerat von klaffenden Leerklängen, als Bild des raumlos Immensen, des bodenlos Abgründigen, der göttlichen Majestät und Größe, der das ambrosianische „laudamus" gilt. Dieser Gedanke bringt es mit sich, daß zu seiner Aufrollung

regelmäßig das ganze Orchester herangezogen wird. Immer ruft es bei seinem Erscheinen die ganze Orchesterwelt mit sämtlichen Truppen und Gruppen wie zur Generalparade auf den Plan. Und in dieser Fassung als Orchesterpleno rückt es nicht nur dann auf, wenn die Gesamtanlage des Werkes in ihrer mysteriösen Periodik es verlangt, wenn die Reihenfolge in dem intendierten Kreislauf es erfordert, wie bei „Te gloriosus“ und „Per singulos dies“ — auch „Tu ad dexteram Dei“ kann man hieher rechnen, — sondern auch bei so vielen anderen Episoden, die im Zeichen der Größe und Hoheit stehen und mit ff, ja fff gezeichnet den ganzen Orchesterapparat in Bewegung setzen. Die terzlosen Harmonien bei „Tu rex gloriæ Christe“, „Tu ad dexteram Dei“, „Fiat misericordia tua, Domine“ sind Beweise hiefür. Die so pompöse orchestrale Aufmachung allein verrät es uns deutlich, daß es sich trotz der Abweichung im melodischen Bestand um eine Wiederholung des Hauptsatzes, eine rondoartige Rückkehr zu seiner tonkünstlerischen Idee handelt. Nicht jedoch ist das der Fall bei Episoden, die unter der gleichen Grundstimmung stehen, denselben Gedanken illustrieren, dasselbe „Leerklang“motiv bringen, in der Orchesterbesetzung aber nicht selten auf das äußerste Maß sich einschränken. Bei dem in pp einsetzenden Trishagion, das nach einer leerklängigen Einleitung von zwei (eineinhalb) Takten in dumpfem F-Moll einsetzt, kehrt der Aufbau sofort wieder zum Leerklang zurück, betont ihn im Orchester und Stimmsatze zwei Takte lang und wiederholt dasselbe Spiel auf der Stelle von A-Moll aus in der dünnen Besetzung mit einem Streich- und einem Hornquartett. Bei „Patrem immensae majestatis“ noch weitere Abschwellung. Zwei Hörner greifen in den Pianosatz noch zeitweilig ein und verschwinden dann ganz, während die Kerntruppe an dem hohlen Motive festhält. Nur vorübergehend dringt durch das dunkle Wolkengehänge verheißungsvoll der Sonnenstrahl einer Moll- oder Durterz hindurch. Zwei Verse hindurch währt diese tieffeierliche Stimmung, die zuletzt von „Spiritum“ ab beinahe ins schwermütig Grübelnde verfällt, bis das Orchester mit einem Fortissimo-Pleno den gleichen künstlerischen Gedanken wieder mit dem Mantel der Größe umgibt.

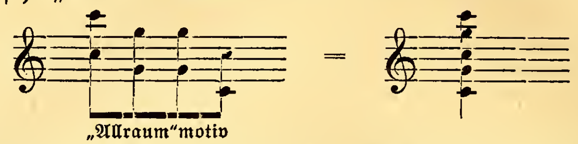
Eine der eindrucksvollsten Episoden bringt der Vers Tu devicto. Er wird, wie schon besprochen, mit einer unentschiedenen terzlosen G-Harmonie eingeleitet, von der man nicht weiß, ob sie Dur oder Moll bedeuten soll. Es ist auch weder Dur noch Moll, sondern der geniale Meister hat mit diesem harmonischen Motiv ein drittes Geschlecht geschaffen. Und dies Geschlecht

hat Rasse. Es stellt sich mit selbständig charakteristischen Eigenschaften zwischen Dur und Moll in die Mitte und schafft Eindrücke, mit denen die Stimmung aufs geistreichste zwischen irdisch Freud (Dur) und Leid (Moll) in der Schwebe gehalten und auf denjenigen gelenkt wird, der „immer derselbe ist und dessen Jahre nicht vergehen". Die unausgefüllten Akkorde verkörpern das Raumlose oder — die Extreme berühren sich — sie klammern sich vielmehr an die Idee des räumlich Immensen, die in Begriffen des Ewigen, Allgegenwärtigen gipfelt. „Allraum"-motiv möchte ich deshalb den genialen Gedanken taufen. Des Meisters Intentionen treten im folgenden noch klarer zutage. Wie doch in Takt 153 die Kluft sich weitet! In diesem grandiosen Einschnitte, der durch die zweierlei motivische Bedeutung des „aperuisti" geschaffen ist, wird die ganze Harmonie stückweise abgetragen. Takt 151 auf „cœlorum" erscheint der ganze Vollakkord F-Moll. Schon in der zweiten Takthälfte wird die Terz abgeschnitten. Einen Takt noch hält die Quinte stand. In der zweiten Hälfte des nächsten Taktes ereilt auch sie das Schicksal. Takt 153 aber kennt nicht eines der vermittelnden Bindeglieder. Zwischen dem G der Baßstimme und dem $g^2$ des Flöten-Oboenunisonos ein immens sich weitender Spalt von drei Oktaven! Soweit ist der Himmel von der sündigen Menschheit ferne! Wie hier der genial geschürzte Knoten in genialster Weise wieder gelöst wird, haben wir bereits gesehen. Die Menschwerdung ist es, die Himmel und Erde wieder versöhnt. Das „Allraum"-motiv aber wurde dabei auf seine äußerste Spannkraft erprobt.

Es kehrt noch an verschiedenen Stellen im Verlauf der Komposition wieder, da und dort an die Ewigkeit, an den Allerhöchsten gemahnend. So bei „miserere nostri" und an der Parallelstelle zu „aperuisti" bei „quemadmodum". Ganz besonders deutlich wird die Grundstimmung herausgekehrt bei dem langgedehnten Et in sæculum sæculi in dem Augenblicke, wo auch der Chor, der bisher die klaffenden Leerklänge mit scharfen Unisonos durchdrungen hatte, sich dem orchestralen Aufbau anschließt zu einem „allraumigen", hochaufgeschichteten



Die Kerntruppe unter den Orchesterkräften aber hat sich das harmonische „Allraum"motiv




dauernd auf ihre Fahne geschrieben. Es beherrscht die Figuration des Streichquintettes durch die ganze Komposition hindurch, indem es nur selten andre Eindrücke Platz greifen läßt. Ganz entsprechend der Grundidee des Ambrosianischen Hymnus: denn sie steht im Zeichen der Allmacht und Größe.

Noch ein Gedanke mag dem Meister beim Entwurfe des terzlosen „Allraum"motivs vorgeschwebt haben: der Gedanke an die freudlose Öde des Erdentales. Alles, was diese Welt bietet, ist schal und leer. In diesen Leerklang mischt sich ab und zu die herbe Mollterz des Schmerzes, der Entsagung. Der echte, glanzvolle Durjubel, die ungetrübte Freude einer wunschlos vollbefriedigenden Durharmonie erblüht erst im Lande der Seligen... erst dann, wenn wir, des Heiles ewig sicher, in Wahrheit unser Non confundar in aeternum jauchzen können. Diese Kernbedeutung nimmt denn auch des Meisters Gedankengang gegen Ende des Schlußsatzes In te Domine speravi an. Und wir können genau den Zeitpunkt feststellen, wo der klassische Gedanke in seinem Herzen aufblitzt. Es ist der schimmernde H-Dursatz Takt 93 (64), mit dem der Chor das zarte Soloquartett plötzlich ff abschneidet und einen Vollglanz von Harmonien hereinströmen läßt, dem man ewig lauschen möchte. Im folgt fast auf dem Fuße das im fff-Pleno voll ausgekostete C-Dur der 15 Schlußtakte. H-Dur—C-Dur! Mit welch wunderbarer Logik wird hier in den letzten Takten des geistsprühenden Meisterwerkes die stumme Frage beantwortet, die in den dumpfen terzlosen Harmonien C und H der ersten Takte unausgesprochen liegt! Die Durterz, die dem Erdentale versagt ist, im Jubel der Seligen erklingt sie im Vollklang ihrer Schönheit. Nicht blinder Zufall, sondern das Walten einer geistvollen Künstlerphantasie fügt es, daß gerade die zwei Tonarten, die als schwankende Gebilde von unbestimmter Tonfärbung den Eingang des Riesendomes mächtigen Säulen gleich stützen, auch dessen Abschluß verklären, indem sie, aus den nebelhaften Umrissen des terzlosen Geschlechtes heraustretend, in der lichtesten Gestalt, deren eine Harmonie fähig ist, Cherubinen gleich den letzten Bogen tragen, der sich über dem Monumentalbau wölbt. Ein

Gedanke der einfachsten, natürlichsten Art webt sinnige Fäden, die Einleitung und Schluß aufs innigste verknüpfen. Das ist die tiefe Nebenbedeutung des auf terzloser Harmonie fußenden „Allraum"motivs.

### Das Unisono

Den Endpunkt alles Verzichtes auf harmonische Eindrücke stellt das Unisono dar. Es feiert in seiner intensiven Energie, die es sowohl im Chorsatze als auch im Orchester entwickelt, wahre Triumphe unter Bruckners Hand und nimmt — kaum möchte man es glauben — geradezu den Löwenanteil am Aufbau des großen Te Deum für sich in Anspruch. Der erste bis Te ergo reichende Teil, der ganze „Lob"satz, besteht der Hauptsache nach aus Unisonosätzen. Von 18 Versen wickeln sich acht völlig im Unisono ab; viele andre Verse werden durch ein Unisono eingeleitet, z. B. Vers 14 und 15 Tu rex und Tu Patris. Eine grandiose Wirkung erzielt das Orchesterunisono, das — ein paar Fülltöne ausgenommen, mit dem „Macht"motiv die Chorharmonie bei „Judex crederis" durchschneidet. Das Nonplusultra von durchdringender Kraft und Schärfe stellt der markige Typ eines Chor und Orchester vereinigenden Generalunisonos dar, wie es im pompösen Aeterna fac zweimal zur glänzendsten Illustration der ewigen Herrlichkeit in Aktion tritt. Auch der Schlußchor gipfelt, nachdem die glänzendsten Mittel der Polyphonie und Imitation erschöpft sind und die kräftigen Oktavengänge des Soprans und Tenors das „Sehnsuchts"motiv erfolgreich aus der vielstimmigen Chormasse hervorgehoben, zuletzt in einem einstimmigen Jubelruf „non confundar in æternum" (III, 119—127 [90—98]). Rechnet man den Raum, den die Unisono und die Soli einnehmen, die im Mittelsatze Te ergo und Salvum das Feld beherrschen, rechnet man ferner die Eigenart polyphoner Einleitungen, die wie z. B. die ersten neun Takte des Tibi omnes Angeli und die „durchbrochene Arbeit" im Schlußsatze (III, 77 [48]) trotz des Stimmenwechsels tatsächlich im Zeichen der Einstimmigkeit stehen, so bleibt für den eisernen Bestand der Chorharmonie nur ein äußerst beschränkter Kreis.

In diesem zielbewußten Maßhalten mit dem besten, glänzendsten Mittel seiner Kunst liegt ein gut Teil der individuellen Größe des Wiener Tonheros wie der künstlerischen Größe des großen Te Deum. Der Meister setzt dem verblaßten Scheine des „Allraum"motivs ein geradezu berückendes „Glanz"motiv gegenüber, das im gegebenen Momente die Nebel zerteilt und einen Schimmer von unsäglichem Reize von sich gibt, einen

Gralsschimmer, der oft ganz plötzlich aufleuchtet und die Gedanken zu ätherischer Höhe lenkt, wie dies dem Gange der Idee entsprechend beim Einsatze des Engelterzettes Tibi omnes Angeli sofort ins Auge fällt. Der Glanz der in mächtigem Schwall sich schlagenden Durharmonien bildet dort einen wunderbaren Kontrast zu dem pompösen Eingang mit seinen klotzigen zyklopischen Harmonien. Es folgt das pp beginnende Trishagion in blasseren Farben in tiefer Lage und fein bemessener Mischung von „Moll"- und „Allraum"motiven. Mit der gesteigerten Dynamik wächst der Glanz der Harmonien und das glänzende Fortissimo-C-Dur wird vom glänzenden und orchestral gehobenen B-Dur abgelöst. Von da an erscheint die Harmonie durch chromatische Mittel gesteigert bis zum allumfassenden, gleichsam das Universum („cœli et terra") in seinen abgründigen Tiefen und ätherischen Höhen erleuchtenden Vollglanz des vollgriffigen Pleni sunt cœli et terra, das die Harmonien zugleich umfänglich weitet und vielstimmig füllt. Damit ist für die erste Episode in ausgiebigster Weise Abwechslung geschaffen. Mit der Wiederholung des Hauptsatzgedankens bei „Te gloriosus" beginnt der Kreislauf von vorne zugleich als Abschluß des Hauptsatzes und Überleitung zum folgenden. Das nebelhaft hohle „Allraum"motiv beherrscht das ganze Gelände der folgenden im Chorunisono aufgehenden Verse. Vereinzelt aufblitzende Terzen schaffen einiges Licht, der Chor weitet sich mit „confitetur Ecclesia" zu vorübergehenden Mollharmonien.

Und wie erlösend wirkt alsdann nach den schnell verpufften Raketen der Durharmonien „Christe" und „Filius" der erste in gewohnte Geleise einlenkende vierstimmige Chorsatz mit dem „Menschwerdungs"motiv Tu ad liberandum. Seine Bedeutung läßt sich am besten aus der Tatsache erkennen, daß er, wie nur wenige Partien — z. B. die Schlußtakte des Aeterna fac und einige Takte des Mittelsatzes („quos redemisti" und „hæreditati tuæ", „in æternum", „miserere nostri") und die Introduktion zur Schlußfuge — sich rein vokal ohne jede Instrumentalbegleitung abwickelt. All diese Sätze — die 12taktige Introduktion zur Schlußfuge ausgenommen — übertrifft er an Ausdehnung, da er sich über volle acht Takte erstreckt. Im ersten Takte bringen ihn die mit gewaltiger Stoßkraft ff auf ihn einwirkenden motivischen Streicherfiguren ins Rollen. Gehaltene Oboen- und Klarinettöne akzentuieren mit den Streichern den Beginn des Nachsatzes. Diese Instrumentalakzente beeinflussen den reinen Vokalcharakter kaum merklich. Neben dem

gänzlich isolierten Baßsolo am Schlusse des Salvum fac finden wir also hier die exponierteste Stelle im Chorsatze des ganzen Werkes. Nur die gleich darauf nach dem belebten Tu devicto „sehr ruhig" und pp einsetzenden sechs Takte „aperuisti" können ihm an die Seite gestellt werden. Die gewaltige Abschwellung, die dynamische Zurückhaltung verleiht der Stelle überdies ein besonderes Relief.

In ihrer äußeren Aufmachung a cappella wie in ihrer Grundstimmung nähern sich diese reinen Vokalpartien immer mehr dem Pole aller kirchlichen Chormusik, dem Palestrinastil. Schließlich geraten sie unter den Händen des in allen Formen routinierten Meisters völlig in das altklassische Fahrwasser. Denn einem




kann man ebensogut wie den Parallelstellen bei „hæreditati tuæ" und dem verlöschenden „in æternum" (Salvum fac Takt 51—53) den Namen Palestrina auf die Stirne schreiben. Trotz der scharfen Antizipation im ersten Takte ist die Stelle kernpalestrinensisch und die Empfindung zerfließt förmlich in Wehmut und Innigkeit. Ja, all diese Vokalsätze sind künstlerisch ungemein wirksame Kontrastmittel und Endpunkte aller Abschwellung, Lichtpunkte innigster Herzensandacht und tief ergriffenster Meditation, eine Art stiller Anbetung.

Im Mittelsatze — er umfaßt Vers 20—28, d. h. die ganze Partie von Te ergo bis „speravimus in te" — erfolgt eine

zielbewußte Abrüstung vom gewaltigen gruppenreichen Instrumentalpark bis zu einem von vereinzelten Klarinettphrasen durchbrochenen tiefen Streicherterzett — der Baß kommt nur stellenweise als Oktavenstärkung des Cello in Betracht — und einem sporadisch von kurzen Chorrufen unterbrochenen Tenorsolo. Eine sehr ins Auge fallende freiwillige Armut an ausführenden Mitteln starrt uns aus den entblößten Partitursparten entgegen.

### Das „Höhenglanz"motiv

Unter all den harmonischen Motiven, die der vielseitige Aufbau des Meisterwerkes aufweist, ragt ein Gedanke hervor, den wir schon kennen lernten. Er besteht in der Entziehung dunkler Grundfarben, in einer zielbewußten Verschiebung der harmonischen Fläche bis zur ätherischen Höhe. Ein berückender Glanz, ein lichtdurchflutetes Kolorit rücken die Stimmung in verzückte Höhen. Es gibt deshalb keine treffendere, Stimmung wie künstlerische Intention deutlicher veranschaulichende Bezeichnung für die entzückende Wirkung dieser über den Wolken sich abspielenden Episoden, als sie in dem Worte „Höhenglanz" liegt, den mir ein momentaner Eindruck in die Partitur zeichnen ließ.

Das „Höhenglanz"motiv kennzeichnet mit zwingender Gedankenlogik all die in höhere Sphären führenden Ideen, malt Stimmungen, die der Aufblick zur Höhe erzeugt. Es entwickelt seine ätherischen Eigenschaften gleich auf den ersten Seiten der Partitur in dem bereits mehrmals erwähnten Engelterzett Tibi omnes Angeli, das sich in die Höhenlage des glänzenden Des-Durakkordes



aufschwingt. Es verklärt die Schlußpartie des Te ergo in den verzückten Regionen eines derselben Tonart entstammenden Terzsextakkordes in noch höherer Lage und schwingt sich unter dem Eindruck des beseligenden Gedankens der Erlösung durch das „kostbare Blut" („pretioso sanguine") bis zum ätherischen Terzsextakkord



empor. Auch das von gesteigerten Tenorrufen getragene Oberterzett, das gegen Schluß des Aeterna fac einsetzt, verbreitet mit seinem hellen von keiner Baßwolke getrübten Schein himmlischen Glorienglanz. Die Lage wird dabei sogar einen halben Ton höher gesteigert:




Daß sich die Erscheinung an der Parallelstelle bei „benedic hæreditati tuæ“ wiederholen muß, liegt auf der Hand. Ebenso ist es klar, daß das „Höhenglanz“motiv in der Wahl orchestraler Mittel große Reserve auferlegt. Nicht bloß die verdunkelnden Bässe, auch die auf besonderer Vollkraft basierenden Instrumente, wie dröhnenden Trompeten und der massige Posaunenchor schließen sich dabei von vorneherein aus, wären sie gleich der entsprechenden Höhe fähig. Selbst die Hörner, die in pp kaum eine Störung der Höhenstimmung bedeuten dürften, üben eine auffallende Zurückhaltung. Beim Te ergo zu gänzlichem Schweigen verurteilt, werden sie im Kehrbild Salvum fac, das aus wohl zu verstehenden künstlerischen Gründen seinen Orchesterbestand merklich erweitert, nach einigen füllenden Tönen des vierten Horns plötzlich im Vollquartett beschäftigt und umziehen den Höhenglanz des „benedic“ mit mildem Schleier — eine Erscheinung, deren Bedeutung wir noch kennen lernen werden. Sonst aber sind die berufensten Interpreten für dieses Licht von oben neben der allberechtigten Streicherwelt die Holzblasinstrumente.

Das Engelterzett verklären die Vollharmonien eines aus den beiden Oboen und den beiden Klarinetten gebildeten Quartettes in breiter gebundener Ausladung. Es ist, als ob mit dem Einsatz des Tibi omnes Angeli im Solosopran sich dem vorerst noch einstimmig über das ganze Terzett hingleitenden Gesang plötzlich ein zartes Orgelregister mit glänzenden Vollakkorden unterschöbe, um ihn zu tragen und der unruhigen baßlosen Streicherwelt ein beruhigendes Gegenmittel an die Seite zu stellen.

Äußerst dünn umströmt der Orchesterquell die flehentlichen Bittrufe des Tenorsolo im Te ergo. Bei Aufrollung des „Höhenglanz“motivs mit Einsatz des „quos pretioso sanguine“ beteiligen sich außer der so wirkungsvollen Soloviоline noch ein Streichquartett ohne Kontrabaß und sonst kein Instrument aus all dem Orchesterapparat, den der Meister im Te Deum aufbietet. An der malerischen Entfaltung des „Glorienscheines“

gegen Schluß des Aeterna fac (II, 27. 28) nimmt außer dem baßlosen Streicherchor auch ein Holzbläserquintett (erste und zweite Oboe, erste und zweite Klarinette und ein Fagott) teil. Die Bedeutung der gesteigerten Tenorrufe „in gloria“ bringt es mit sich, daß sie durch ein Horn gestützt werden.

### Das „Schatten“motiv

Es ist klar, daß der Meister der Farbenmischung auch sein „Gegen“motiv zur Hand hat, um nach dem hellen Siegesglanze dunkle Schatten heraufziehen zu lassen und die Gedanken von lichter Höhe in dunkle Tiefe zu lenken. Ebenso, daß er den Wechsel nicht dem blinden Zufall überläßt, sondern sein „Schatten“motiv geistvoll in den Dienst der Liturgie stellt. Regelmäßig verbindet sich dabei zur Verstärkung des Eindrucks mit der tiefen Lage auch die herbe Färbung der Mollharmonie. Die sonnigeren Hochtöne des Soprans werden dabei im ganzen Aufbau, Chor und Orchester, oder wenigstens in einem der beiden Faktoren — ausgeschaltet. Die Harmonie senkt sich in oft auffallende Tiefen. Zugleich zieht sich, wo der geistvolle Regisseur auch dieses letzte wirksame Schattenmittel für nötig erachtet, der Wolkenschleier der Mollterz über die Szenerie. Und feierlich tiefe Ruhe, würdevoller Ernst löst die frohe, siegesfreudige Stimmung ab. In diesem Zeichen steht der Einsatz des Trishagion. Nach dem Engelzauber des Soloterzettes der feierliche Ernst des himmlischen Gesamtchores! Wie das wirkt! Heilige Schauer überfallen uns, wie bei dem verklärten Glanze des Engelterzetts, so beim erschütternden Sanktus, das in getragenem Ernste durch die Himmel schallt, nein, leise weht — pp! . . . Doch diese Stimmung dauert nicht lange. Der Gedanke führt nach oben. Schnell sind die Schatten auseinandergestoben. Die Harmonie steigt aufwärts zum Licht. Freudig Dur blitzt auf, und die Stimmung wandelt sich zum Großen, Erhabenen, zur lauten Lobpreisung. Und nach den Glanzpunkten „Pleni sunt cœli et terra majestatis“ . . . wie „confitetur Ecclesia“ kehrt die feierlich getragene Ruhe wieder. Wie bei dem sinngemäß im lehrhaften Bekenntnistone — darum die psalmodischen Konturen — vorgetragenen Patrem immensæ majestatis und dem folgenden Verse die Sonne sich versteckt und die dunklen Schatten heraufziehen. G-Moll in tiefer Lage. Unisono — Piano! Leerklänge! Das ist das Jammertal. Die streitende Kirche. Sie stammelt — p bis pp — ihr Bekenntnis des Glaubens an die heilige Dreifaltigkeit. Der Originalgedanke der Lobpreisung hat dieser Unter-

stimmung Platz gemacht. Auch das „aperuisti“ senkt sich, den beseligenden Inhalt vorerst noch voller Zagen zurückhaltend, zur Schattenwelt des F-Moll in tiefster Chorlage. Die Gläubigen („credentibus“) harren im Erdental mit sehnsüchtigem Aufblick — das Cello mit aufsteigender Figuration! — des Augenblicks, wo die Wolken sich öffnen und der Gottessohn herniedersteigt. Unüberbrückbar scheint die Kluft zwischen dem Himmel und der sündigen Menschheit. Zwei Oktaven Abstand! Wie aber dann das verklärte „Menschwerdungs“motiv aufleuchtet in Himmelshöhe — ein Stern beseligender Hoffnung!

Aber das eigentliche „Schatten“motiv erscheint erst im Te ergo. Alles, was an Stimmen und Instrumenten Licht und Glanz verbreitet, ist verschwunden. Sopran schweigt . . . Alt schweigt . . . Violine 1 und Violine 2, die meist beschäftigten unter allen Orchesterstimmen, schweigen . . . Nur die Klarinette stellt sich ein mit ihren in der Tiefe so glanzlos geheimnisvollen, ernsten Tönen. Und die Viola. Ihre feierlich abgemessenen, in endlosen Gleichtönen erfolgenden Schritte sind wie der Pulsschlag der Welt, die zu Gott fleht. Er pocht leise — pp! Im höchsten Tone der Harmonie, dem tiefen $f^1$. Und das Tenorsolo hebt an — in verblaßter Tiefe. Nur eines tritt heraus: der Baß. In breiten Oktavschlägen bringen Cello und Kontrabaß das „Ewigkeits“motiv. Es wird in diesem ergreifenden Tongemälde zur Sprache des Allmächtigen, die aus den Wolken — diese Tiefe! — dringt!

Der Richter, dessen Kommen eben das dröhnende „Machtschritt“motiv gekündet, ist gekommen und hält Gericht. Daher die tiefe Stille! Daher der Ernst! Sein Mund kündet die ernste Wahrheit: Die Stunde der Ewigkeit, sie hat geschlagen — das unaufhörlich erklingende „Ewigkeits“motiv, dem sich ergreifend die im düsteren F-Moll erklingenden Fluchrufe des Sünders — im Tenorsolo — gegenüberstellen, bis es unter dem Bittruf „subveni“ des Quartettes erstirbt . . . Und nun ist der Augenblick gekommen, die Szenerie zu wechseln: die Bitte ist erhört, der Richter schweigt — Cello und Kontrabaß treten ab! Der Gedanke wendet sich aufwärts. Die Seligkeit winkt. Eine blendende Lichtflut quillt herein — das strahlende C-Dur mit Violine 1 und 2 . . . Die Engel Gottes schweben auf und nieder — das Violinsolo!

Ist das unkirchliche, theatralische Musik? Nein, es ist die ergreifende Offenbarung eines gottbegnadneten Sehers. Glücklich

derjenige, der seine Sprache versteht: eine Welt von religiösen Bildern . . . Wahrheiten erschließt sie ihm in ein paar Takten, die die Seherhand schauernd hinwirft. Und daß der Meister im Banne dieser Intuition stand, als er sein Te ergo entwarf, wer möchte daran zweifeln, der etwas tiefer sieht und durch das technische Außenwerk der herrlichen Tonschöpfung durchdringt und nicht ruht, bis ihm die Seele des Schöpfers gänzlich erschlossen ist?

So finden wir die beiden auf harmonischer Seite gelagerten Gegenmotive: das „Höhenglanz"motiv und das „Schatten"motiv in erschütterndem Gegensatze gegenübergestellt. Daß bei der Wiederholung an der Parallelstelle Salvum fac die Gegensätze noch meisterhaft verschärft sind, verdient ja nicht übersehen zu werden. Die Zahl der beteiligten Instrumente ist erhöht, der Chor greift ein — im Te ergo nur Soli! — und zwar gleich im Anfang mit dem zweiten Takte — rezitativisch im Chorton.*) Sonst dieselben Erscheinungen mit dem ergreifenden Szeneriewechsel!

Und wenn wir nun das Harmoniebild, das uns die Meisterpartitur vor Augen führt, noch einmal mit letztem Blicke umfassen, was bleibt da noch zu sagen? Nichts, als daß es außer den klaren Dreiklängen und milden Modulationen eines Palestrinastils noch eine andre Welt von Akkorden, eine unermeßliche Sphäre von Chromatik gibt, die in modernem Idiom und erschütternder Tonsprache liturgische Gedanken im Kerne zu erfassen und religiöse Affekte bis zur Ekstase zu steigern vermögen und arme Sterbliche mit tausend Fasern nach aufwärts ziehen. Und das ist doch wohl der Zweck aller Kirchenmusik . . . Oder nicht?

## Das Chroma

Das Chroma spielt eine ganz hervorragende Rolle in Bruckners Diktion. Bruckner ist Freiharmoniker und wählt im Schatze der Harmonien mit dem Beethovenschen Wahlspruch „Wer verbietet sie mir?" skrupellos, was das Füllhorn seiner unerschöpflichen Phantasie ihm in den Schoß schüttet, was seine

*) Im Chorton, das ist in dem bekannten tiefernsten, meist im f oder tiefer sich bewegenden Chorunisono, mit dem in der katholischen Kirche die Chorherren die Psalmen der Tagzeiten auf einem Tone vortragen. Bruckner war in seiner Jugend zu St. Florian täglicher Zuhörer und hat sicher diese Eindrücke hier verewigt. Die Unterstimmung felsenfester Standhaftigkeit spielt wohl auch mit — das gleichförmige unentwegte f.

große Seele zur Auslösung gewaltiger Affekte nur immer nötig hat. Er ist aber kein Freizügler, der die köstliche Frucht zwecklos verschwendet. Der Farbenschmelz der Fremdharmonien ist ihm ein heilig Mittel zu großen Zwecken. Das Chroma erlangt in seiner Hand geradezu motivische Bedeutung. Es klammert sich regelmäßig an überirdische Ideen und wird so zum überzeugenden Ausdruck des Ewigen, zum Interpreten göttlicher Macht und Größe, zum Spiegel überirdischer Herrlichkeit.

Wie in der F-Mollmesse so ruft auch im Te Deum der Gedanke an die ewige Glorie, das Ziel aller Sehnsucht, alle chromatischen Gewalten auf den Plan. Daher der in faszinierender Weise so plötzlich hereinstürmende Harmonienschwall beim Aufblick zu den Chören seliger Geister im „Engelterzett“! Nach der vorausgegangenen Entsagung, nein, Verleugnung aller harmonischen Instinkte überstürzen sich auf einmal die ungestümen Wogen glänzender Durharmonien, und der weite Weg, der von G-Dur in zwei Etappen über

I

G-Dur (15) — A-Dur (19) — H-Dur (23)

II

As-Dur (27) — B-Dur (31) — C-Dur (35)

nach C-Dur führt, wird innerhalb 20 Takten im Allegro zurückgelegt. Die Erregung zittert nach in dem vokalen Schlußsatz, der sich den einfachen Weg von C-Dur nach F-Dur durch die weit ab und doch so nahe liegenden Sphären von F-Moll — Des-Dur — Ges-Dur erschwert, aber auf sonnigen Höhen wunderbare Genüsse sichert. Der Textgedanke verklärt auch hier noch Bruckners Tonwelt mit faszinierendem Schimmer. Eine feierliche Ruhe zieht sich über die nachfolgende Partie, den Anfang des Trishagion. Kaum aber blitzt der Gedanke an Himmelsherrlichkeit in der Dichtung auf, flugs regen sich auch die chromatischen Instinkte in Bruckners mimosenhaft reagierender Seele. Wie ragt das Pleni sunt **coeli** et terra (I, 59—66) aus der ganzen Umgebung heraus. Das Kühnste, was die Phantasie an Modulation und fremdharmonischem Effekte nur zaubern kann, bietet jedoch jene Periode des Te Deum, die in Gebet und Sehnsucht nach der ewigen Glorie, in der Schilderung ihrer Herrlichkeit völlig aufgeht: das Aeterna fac. Der Sphärenzauber, der unter den nimmer endenwollenden Rufen „in gloria,

in gloria, in gloria" . . . (zehnmal!) mit Takt 29 plötzlich hereinbricht und für die folgenden sieben bis acht Takte förmlich den Atem hemmt, ist unbeschreiblich. Hier wie im „Engelterzett" ist das Chroma die Begleiterscheinung des jeder dunklen Baßwolke prinzipiell ausweichenden „Höhenglanz"motives.

Unter denselben Voraussetzungen erfolgen die chromatischen Rückungen in den Gebetssätzen Te ergo und Salvum fac.

Der Sprühregen von Akzidentien, der im Schlußsatze von Takt 93 (64) an herniederfällt, steht im Zeichen des himmlischen Glorienjubels derer, die in Wahrheit sagen können: Non confundar in æternum. Daß auch die im Chroma schlummernden dramatischen Akzente ausgenützt werden, zeigen die verschiedenen Versuchungsszenen.

Wie das „Sehnsuchts"motiv seine typischen Tonschritte nach aufwärts verengert, je mehr das Verlangen nach den ewigen Höhen wächst! Aber auch hier keine Spur von der gefürchteten Weichheit des Ausdrucks, von der berüchtigten Sentimentalität und ungesunden Weltschmerzlichkeit, die der religiöse Ausdruck verschmäht.

Die Wirkung all dieser Stellen ist von unbeschreiblicher Hoheit, von überzeugender Echtheit und niederschmetternder Größe. Sollten angesichts dieser Tatsachen nicht die Zweifel an der liturgischen Reine des Chroma für immer verstummen? Wo so echte Gefühle und meisterhafte Technik herrschen, kann da der religiöse Gedanke etwas andres verzeichnen als einen unschätzbaren Gewinn?

## Organische Motivverkettung

Wenn ich die Motivtabelle überschaue, so drängen sich beim Anblick dieser kraftstrotzenden Lebewesen eine Menge von Bildern auf. Es ist eine Phalanx von Reckengestalten, die, von dem kühnsten Feldherrn geführt, mutig hinausziehen zum Kampf um Sein und Nichtsein. Es ist eine Fundgrube, aus der die kostbarsten Edelsteine in Menge entgegenblitzen. Und wie versteht es der Meister, ein herrlich Geschmeide von seltenstem Werte daraus zu schmieden! Nein, es ist ein Wundergarten voll der herrlichsten Pflanzengebilde, die das Auge erfreuen. Wie wächst da aus dem einfachsten Pflanzenkörnlein der mächtige Stamm empor, der seine Äste hoch in den Himmel streckt. Aber kein Bild ist imstande uns den Wunderkreis der Zusammenhänge zu

zeichnen, die den Prachtbau zusammenhalten, indem sie ein Glied ans andere reihen, zwischen allen Organen gemeinsame Bindeglieder herstellen, alle Linien so ebenmäßig ineinander fließen lassen und das Meisterwerk der Architektur in einer Unzahl von Wölbungen und Gliederungen mit einem einzigen Bogen umspannen. Bruckners Thematik bietet für diese einzige Komposition soviel des kostbarsten Materials, daß man angesichts des reichen Themenschatzes an Verschwendung glauben möchte. Und Verschwendung, Überfluß ist ein Ding, das auch in der Kunst auf Abwege führt. Ist es ja die Beschränkung, die den Meister verrät! Und doch beherrscht nur ein großer Gedanke die ganze Tonschöpfung — die Krone all der Gedanken, die in der Dichtung zum Ausdruck kommen: die Hoffnung, das In te speravi des letzten Verses, das den Impuls zur Dichtung gegeben und als felsenfeste Grundstimmung den Hymnus vom ersten bis zum letzten Verse durchdringt. Das „Hoffnungs"motiv, das dem In te speravi aufgedrückt ist, überflutet denn auch die Brucknersche Tonwelt, die sich über der Dichtung aufbaut, ganz und gar. Aus den kleinsten Umrissen aufkeimend nimmt es die verschiedensten Wendungen an und wächst im gesteigerten Affekte stürmischen Verlangens zur Riesenskala, die sich in weitem Bogen über die mächtige Schöpfung wölbt. So wird es in inständig nach aufwärts drängender Skalenform zum „Sehnsuchts"motiv, das förmlich zum Himmel stürmt und in weichen flehenden Halbtönen sich zum allerechtesten Gefühlsausdrucke einer nach Ruhe und Glück ringenden, nach Gnade und Erbarmung dürstenden Menschenseele verdichtet.

Was unsre Hoffnung begründet, das ist die Macht des Allerbarmens. Darum ist das „Macht"motiv dem Hauptthema In te speravi einverleibt: Der Quartfall, von dem „Hoffnungs"-motiv eingeleitet und abgeschlossen, von dem wiederholten „Hoffnungs"motiv förmlich umklammert. Wie viel Sinn liegt schon in dieser einen Zusammenstellung! Gott in seiner Allmacht und der Mensch in seinem felsenfesten Vertrauen! Beide Gedanken werden zu geheimnisvollen Lebensadern, die sich durch das Meisterwerk hindurchziehen. Denn abgesehen von dem zur rechten Zeit sich wieder und wieder einstellenden „Stamm"motiv der fallenden Quarte wird das mit dem bestimmten harmonischen Einschlag gezeichnete „Allraum"motiv, das aus demselben herauswächst, fast ausschließlich zum Typ der Figuration im Streichkörper. Bis zum letzten Takte der Partitur hält derselbe fast unaufhörlich am Gedanken der abgründigen Größe und Allmacht fest und kündet

mit glanzlosen Quintquartenstürzen, terzlos aufgebaut, noch den Ruhm der göttlichen Majestät in dem Augenblicke, wo der verklärte Seligkeitsjubel den übrigen Vokal- und Instrumentalchören längst die Zunge gelöst hat zu berückendem Durterzenvollglanze — in den letzten 15 Takten des Meisterwerkes. So beherrschen die beiden Pole der religiösen Idee die ganze Komposition: Gott in seiner Größe und der Mensch in seinem Vertrauen! Wer ist es, der sich zwischen sie stellt? Der Satan. Will Bruckner die ganze Grundidee der christlichen Religion aufrollen, so darf das diabolische Motiv nicht fehlen, um das Drama von Schuld und Sühne, Kampf und Sieg zu vervollständigen. Den Anlaß zu dessen Einführung gibt die Dichtung selbst mit den Versen, die von Stachel und Sieg, von Tod und Erlösung sagen: Tu devicto mortis aculeo. Und auch dieser Gedanke zieht sich als führender Leitfaden durch die geniale Tonschöpfung hindurch. Das „Dämon"motiv — sinnigerweise mit dem „Hoffnungs"motiv eingeleitet, das im tiefen Falle endigt! — schafft Szenen, die, wenn sie auch des äußeren orchestralen Pompes entbehren, doch von fesselnder dramatischer Kraft sprühen und mit ihren Pianissimosätzen kräftige architektonische Einschnitte zeichnen.

Ihm stellt sich — durch Kampf zum Sieg! — in felsenfester Kraft das „Standhaftigkeits"motiv gegenüber, das so geistreich aus dem psalmodischen Rezitativ herausgeschält wird. Oder vielleicht ist der Gedankengang umgekehrt. Bruckner weiß dem psalmodischen Rezitativ, das eigentlich eine schablonistische Formel ist, den tiefen Sinn zu geben, der dem unentwegten Beharren auf demselben Tone innewohnt. Damit belebt und sanktioniert er zugleich ein technisches Mittel, über das er in seinem Briefe vom 22. April 1893 an seinen Freund Bayer mit dürren Worten den Stab bricht: „Ich bin kein Orgelpunktpuffer und gebe gar nichts drum." Im Te Deum haucht er der toten Form Leben ein und öffnet dem stummen Wesen den Mund zu lauter, unzweideutiger Sprache. Die langgezogenen G und C, „ohne Anschwellung" sprechen sie in unerschütterlicher Ruhe ihr Non confundar in æternum mit überzeugender Kraft.

Und in diesen Worten winkt zugleich auch der Lohn für alle Zuversicht und Standhaftigkeit, der Siegespreis, der im Kampfe vorschwebt und im heißen Gebete erfleht wird, der Brennpunkt, um den sich alles irdische Ringen und Sehnen dreht: die ewige Seligkeit. Der Hymnus gibt in seinem Inhalte

nicht nur direkt durch seine „æternum“ und „sæculum“ und noch mehr durch die „gloria“, sondern auch durch die schwebenden Unterstimmungen immer wieder Veranlassung zur Aufrollung des „Ewigkeits“motivs, das — so eng mit der Motivwelt der Tonschöpfung verbunden und doch als rein akkordisches Gebilde so strenge geschieden — immer wieder auftaucht und in logisch wechselnder Stimmung so oft die Maske verändert, ohne je die sinnfällige Reckengestalt zu verlieren. Sein Entstehen, sein Wachsen und Werden allein offenbart eine Genialität sondersgleichen, eine Genialität, die mit kühnem Schlage zu trennen und zu verbinden weiß, die neue Bahnen schafft, ohne die alten zu verlassen, die einem Stamme, in dem Augenblicke, wo er zu verdorren droht, neue Lebensadern eröffnet. So wird die Quarte, nachdem sie den ganzen ersten Teil als „Macht“-motiv belebt und am Schlusse desselben in erdrückender Größe das Nahen des Weltenrichters gekündet, im mittleren Teil nicht auf einmal, sondern sukzessive zum „Ewigkeits“motiv ausgebaut.

Ein genialer Einfall, das „Ewigkeits“motiv auf das „Macht“motiv zu basieren! Die klaffende Quarte wächst lawinenartig zum Vollakkorde an, der das Universum verkörpert und im Stimmungswechsel der Harmonien, in mannigfachen Wendungen und Abstufungen noch weiter in diesen Gedankenkreis abzweigt. Der Allmächtige ist es, der über der irdischen Schöpfung — dem fahlen Nebel, dem dumpfen Wehe der Mollharmonie — schwebt, wie er als Sonne des ewigen Lebens das wunschlose Durglück des Jenseits erhellt. Dazu der gottbegnadete Gedanke, mit dem die Plenosätze beherrschenden „Allraum“motiv ein drittes terzloses Tongeschlecht zwischen das Moll und Dur zu stellen! Welch kühne Wölbungen fügt dieser fruchtbare Gedanke in den kühnen Monumentalbau des großen Te Deum! Dazu die verblüffend einfachen und doch so klassisch großen Wechselbeziehungen zwischen Eingang und Schluß! Dort die nebelhaften, zyklopischen, terzlosen Massive einer weitauswölbenden terzlosen C- und H-Harmonie: hier die noch breiteren glänzenden Vollharmonien H-Dur — C-Dur in umgekehrter Ordnung: die beseligende Antwort auf die bange Frage!

Welch ein genialer Einfall ist es, die beiden entgegenstehenden Ausdrucksformen für Hoffnung und Furcht so kunterbunt ineinanderzuschlingen, wie es bei der ersten Versuchungsszene (II, Takt 132—139) und der Parallelstelle im Sopran der Fall ist. Dieses Auf und Ab in allmählich sich weitenden

Bögen ist das Hin- und Herpendeln zwischen Hoffnung und Furcht! Der Wankelmut, das Vorrecht des Weibes, ist prächtig gezeichnet. Das Wackelige im Wesen des auch rhythmisch unbestimmten, zerrissenen Motivs kommt um so mehr zur Geltung, wenn es sich in der Ruhe des unentwegt standhaften männlichen Elements, im Orgelpunkte des Basses spiegelt. Eine feine Lektion, die der Meister dem zarten Geschlechte austeilt! Wie geistvoll ist die Detailzeichnung, könnte man noch weiter ins Einzelne gehen, sie zu verfolgen. Wie schwer geht es aufwärts! Seufzen hört man förmlich den Armen unter seiner Bürde. Rauh und dornig ist der Weg. Die charakteristische Figur kehrt in der Fuge im Orchester wieder. Wie leicht dagegen fließt es abwärts! In glatten Formen und markigen Schritten! Die breite Straße! Fürwahr, besser hätte der Meister das Schilfrohr, das im Sturme nicht standhält, nicht zeichnen können, als mit dem wackeligen „Wankelmut"motiv im Soprane der Versuchungsszene. „Macht"motiv und „Hoffnungs"motiv — „Versuchungs"-motiv — „Wankelmut"motiv und „Standhaftigkeits"motiv — „Gebets"motiv und „Ewigkeits"motiv, wie greifen sie ineinander, wie die Räder einer Uhr! Und wie charakteristisch heben sie sich gegenseitig voneinander ab, so daß die Mannigfaltigkeit in der Einheit ihre Triumphe erlebt. Diese urkräftigen Stämme, wie verzweigen sie sich nach allen Richtungen in den verschiedensten Formen, wie eine moderne leitmotivische Technik von erhöhter Potenzkraft sie nur immer ermöglicht, so daß wir zuletzt vor einem fast sinnverwirrenden Wunderbau von Motivwesen stehen! Unsre Tabelle ist Zeuge hiefür, aber zugleich ein augenscheinlicher Beweis für die logischen Zusammenhänge, die all diese Einzelerscheinungen gruppenweise eng verketten, verschlingen und zu einer Motivwelt einigen, die aus dem fruchtbaren Boden des erschütternden Hymnus mit lebendiger Kraft aufsproßt.

Eine Sondererscheinung im enggeschlossenen Triebwerk der Motive ist die Mehrdeutigkeit einzelner Erscheinungen. So klar es uns geworden ist, daß die aufsteigende Skala als Bild seelischer Energieentfaltung in ihren Keimen sinngemäß die Hoffnung auf Sieg im Kampfe illustriert und mit Steigerung des Affektes in Erweiterung der Linie und durch chromatischen Einschlag zum Ausdrucke ungestümen Verlangens nach dem ewigen Heile anwächst, zur Sehnsucht nach Gott, ebenso sicher ist, daß die fallende Liniatur der logische Dolmetsch von zweierlei Ideen wird. Die eine ist als natürliches Kehrbild der Hoffnung mit

Furcht und Zagen gegeben und fußt auf dem drohenden Hintergedanken von Sturz und Fall, den die in den Abgrund führende Skala per se illustriert.

Daneben aber gibt es für den tröstlichen Gedanken der Hilfe von oben keine andere Darstellungsmöglichkeit, als die von Bruckner gewählte und mit deklamatorischem Feingefühl für textliche Zwecke angepaßte fallende Skala, die als „Herabkunfts"-motiv das Kommen des Erlösers wie des Richters kündet. Der textliche Einschlag charakterisiert es in dem einen Falle als „Menschwerdungs"motiv. Im andren Falle, da das Kommen des Richters durch das markerschütternde „Machtschritt"motiv ohnehin genügend dargestellt erscheint, dringt wohl in dem stetigen Fallen der Sopranmelodie die Unterstimmung der Furcht durch. Und gar manchmal mag der Zweifel obwalten, welches die Grundstimmung ist, die die Erscheinung gezeitigt. Auf einen solchen Zweifel mag das Generalunisono im Aeterna fac stoßen, wie wir auch sonst mehrmals eine Mehrdeutigkeit feststellten. Bei dem Grundgedanken des ganzen Werkes und bei der Lebhaftigkeit der Brucknerschen Psyche, die immer mehr unter dem Eindrucke des Gefühls als unter dem Gesichtswinkel kühler Erwägung sich äußert, mag man im Zweifel nicht der Richtung folgen, die der Verstand angibt; sondern dem Zuge des Herzens nachgehen. Dann liegt der Schlüssel zur Wahrheit in der Stimmung, nicht im rein darstellenden Momente der allegorischen Vorstellung. Man hat das große Te Deum ein „Bauern"-Te Deum genannt. Wo ist irgend ein „Herren"-Te Deum, das ein gleich berückendes Bild von Mannigfaltigkeit und Einheit der Faktur, einen gleich gewaltigen Grund von künstlerischer Größe und Genialität, eine gleich ergreifende Tiefe von seelischer Ausdruckskraft aufweist?

Diese verblüffende Einheit und Vielgestaltigkeit ist nur möglich, wo der göttliche Quell der Wahrheit überquillt. Und hierin liegt der Schlüssel zu dem Geheimnis, das über der Tonschöpfung schwebt: Ein tiefgläubiges Gemüt offenbart in Tönen von hinreißender Gewalt seine ganze religiöse Überzeugung. Alle Gottesliebe, die die große Seele bewegt, lodert mit tausend Flammen zündend feurig empor. In tiefster Ergriffenheit, in überschwellender Gottestrunkenheit erschaut die verzückte Seele mit einem Blicke schauernd die Wunderwelt der Ausdrucksformen, die Einzelwesen und all die geheimnisvollen Zusammenhänge der Motive, die sie befähigen, Gottes Allmacht und Größe zu preisen, das herbe Wehe irdischer Kämpfe und Entsagungen zu

schildern, um in verzückter Andacht und Innigkeit um Sieg und Gnade zu beten und angesichts des ewigen Triumphes im Non confundar einen Jubel auszulösen, wie er echter, überzeugender nicht gedacht werden könnte. Bruckners Te Deum ist kein „Bauern"=Te Deum, es ist ein „Gottes"=Te Deum, dem eine höhere Kraft, die Macht der Überzeugung den Weihekuß der Vollendung aufgedrückt hat. Psychische Größe und technische Souveränität reichen sich die Hände zu einer Kunstschöpfung, deren Schönheit und Größe nicht verwelken wird.

## Melodische und deklamatorische Charakterzüge

Nachdem nunmehr der motivische Gehalt des großen Te Deum geklärt ist, erübrigt sich noch ein Überblick über die melodische Struktur im allgemeinen.

Sie bietet choralische und palestrinensische Momente und damit die Garantie für ihren echt liturgischen Feingehalt.

Die choralischen Momente treten schon im ersten Takte in den Vordergrund. Der Meister wäre sicher um ein Motiv nicht in Verlegenheit gewesen. Zu Hunderten wären sie seiner lebhaften Phantasie zugeflogen, hätte nicht sein liturgisches Fühlen seine Hand in den unerschöpflichen Fond des Chorals gelockt. Der Psalmodie fällt nun an der Schwelle des unsterblichen Werkes die Rolle der Führerin zu und eine spezielle Teilerscheinung derselben, das ungemein textfördernde Rezitativ zeichnet tiefe Einschnitte in die Melodie, der sie durch ihre Schlichtheit und Feierlichkeit zugleich einen gemessenen Ernst verleiht. Und das trotz der parlandistischen Konjunkturen! Parlando liegt ja im Wesen des psalmodischen Rezitativs. Schon nach dem reizenden palestrinensisch polyphonen Zwischensatz „Tibi omnes angeli" mitten in dem feierlichen Trishagion kehren psalmodische Anwandlungen wieder. Die ehrwürdigen Weisen, die von der Synagoge in die christliche Liturgie übergegangen, erklingen auch über den Sternen, und die Cherubim, die Seraphim, „mit unaufhörlicher Stimme rufen sie" in scharf ausgeprägtem, psalmodischem Akzente:




Und die Hörner, bisher orgelartig breit ausladend, scheinen Sprache zu gewinnen. Sie rezitieren und psallieren auf wuchtigem B-Dur

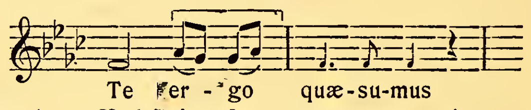
weiter, leiten in einem Zuge mit mächtigem Schwunge auf das fff-es über, wo die schwungvollen Oktavengänge Sopran—Alt das rhythmisch so charakteristische Rezitativmotiv des Pleni sunt coeli aufnehmen, mit dem sie die Choraldominante höher und höher tragen — bis über die Wolken. Unten psallieren und rezitieren die geteilten Tenöre und Bässe das Motiv nach und der Posaunenchor psalliert und rezitiert Silbe für Silbe mit, bis der Höhepunkt erreicht ist und das Erscheinen des Allmächtigen die Engelchöre mit einem Male unterbricht. Das „Macht"motiv setzt ein und die Linie senkt sich gewaltig . . . . aber nur um neuer Psalmodie Raum zu geben. Das Te gloriosus ist nur ein neuer Vers in dem Lobespsalm — ein neuer Vers, der dem Brucknerschen Psalmton gefügig sich unterlegt. Mit frischem Aufschwung hebt sich die Psalmdominante — der ureigene Boden des psalmodischen Rezitativs — Schritt für Schritt immer wieder empor. Und was dann folgt, es ist wieder nichts als Psalmodie mit einleitendem Rezitativ — Patrem immensae majestatis auf einem Tone (g)! Auch die beiden folgenden Verse Venerandum und Sanctum tragen das Choralgepräge unverkennbar an sich. Es sind echte Psalmodien mit melodischen Kadenzen einfachster diatonischer Art.

Ebenso wird das Tu rex gloriae auf einem Tone (b) unisono rezitiert. Um so energischer ragt der Hochton (ges) mit der harmonischen Unterlage heraus, die hier überraschend einsetzt und gewaltig sich weitet. Dieses ges ist nichts anderes als unser Separatton — auch für Bruckner das wirksame Mittel, um den Träger der Hauptidee, das Satzakzentwort, gewaltig herausragen zu lassen. Dieses Christe, das da nach der vagen, terzlosen Harmonie (B-Dur!) unter massigem Orchesterpleno plötzlich in dem schimmernden Glanze des Ges-Dur aufleuchtet, ist von erschütternder Größe und kann trotz der Wiederkehr des Gedankens mit dem ebenso als Separatton herausgehobenen **Filius** trotz der Steigerung kaum noch überboten werden. Es gibt kein besseres Mittel, ein Wort mit erschütterndem Nachdrucke über ein ganzes Satzgefüge, ja über eine breitere Periode herauszuheben, als das Mittel, das Beethoven so hinreißend im Eingange zum Benedictus der Solemnis anwendet, indem er den ganzen Satz „Benedictus, qui venit in nomine **Do**mini" auf eine einzige Linie setzt und aus der Unzahl von Gleichtönen nur die Hauptsilbe des Hauptakzentwortes mit einem Hochton von unendlich potenzierter Akzentkraft abhebt. Das ist ein jahrtausend altes Mittel: die Psalmodie kennt es. Das ist

ewig neu und hochmodern. Man untersuche nach dieser Richtung die Deklamation des „Tiefland“!

So erhalten die ersten Verse, ja im Grunde der ganze erste Teil des großen Te Deum ihren kernliturgischen Grundgehalt aus der psalmodischen Idee, deren Formen gerade dem ambrosianischen Hymnus so angegossen erscheinen, während sie zugleich den Fortschritt des liturgischen Wortlautes wesentlich fördern. Erst gegen den Schluß des ersten Absatzes tritt, aus dem Gedankeninhalt direkt entwachsend, eine neue künstlerische Idee hervor: das „Menschwerdungs“motiv. Ihre Liniatur führt mit dem großen skalischen Zuge direkt ins palestrinensische Bereich: zu klarem, vierstimmigem Vokalsatze und imitativen Formen, die freilich in moderner Harmoniesphäre sich abwickeln und mit idealem Mischparlando durchwachsen sind.

In dem mit Te ergo eingeleiteten Mittelsatze fällt das „Bitt“motiv des Tenorsolo ins Auge:




Es möchte den Palestrinenser etwas gar arienhaft anmuten. Sind wir hier etwa auf einen unliturgischen Akzent gestoßen? Diese zierliche Kleinkoloristik, ist sie etwa gar ein flatterhaft Zeichen für flatterhaften Sinn? Aber wie singt doch die Kirche in der Präfation? Mit welchen Melodien preist sie ihren Herrn:




Ein so echtes, urwüchsiges Choralmotiv kann doch nimmermehr als unkirchlich gelten und ein Tonstück, dem es in unaufhörlicher Wiederkehr in allen Formen den Stempel aufdrückt, kann doch nimmermehr einen unliturgischen Geist atmen. Diese Zwischenrufe des Soloquartettes respektiv Soloterzettes, diese „quaesumus“ und „redemisti“ und später „haereditati“ sind sie denn etwas anderes als der harmonisierte Präfationston?

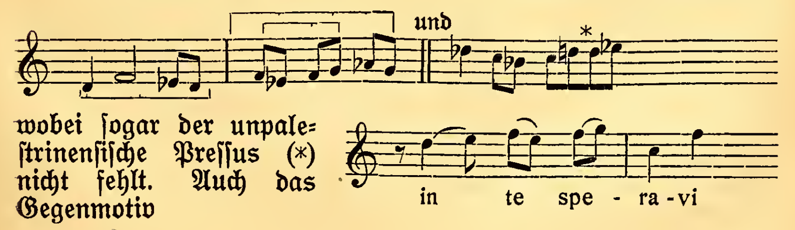
Das Aeterna fac kehrt wieder rezitativische Motive heraus. Was wird da nicht alles rezitiert in diesem so pompösen Satze! Durch volle dreizehn Takte hindurch ruft und wiederholt der Baß größtenteils im Verein mit dem Alt in einem fort das Aeterna fac cum sanctis tuis auf einem Tone (d). In den vereinigten Oktavenschlägen des Tenors und Soprans tritt nur die schlichte Kadenz des aufsteigenden Terzmotivs aus dem Grundniveau heraus. Mit diesen rezitativischen Mitteln wird der Effekt

so hoch gesteigert, so hoch ein Bruckner es nur immer vermag, bis mit der fallenden Skalenbewegung der psalmodische Charakter dem palestrinensischen weicht. Damit soll ja nicht gesagt sein, daß die dreischichtigen Oktavengänge des „numerari" altklassischer Brauch sind. Nein das nicht! Aber die melodische Liniatur ist kernpalestrinensisch ebenso wie die Deklamation. Sapienti sat!

Aus dem Chorrezitativ „Salvum fac populum tuum", das sich in feierlich tiefem, innig (pp) flehendem Chorton bewegt, weht uns direkt der ergreifende Ernst eines klösterlichen Chorgebetes entgegen. Dazu die choralischen Züge der Arie! Aber wie im Te ergo die choralischen, so erschließen sich mit „hereditati tuae" die palestrinensischen Instinkte wieder und die überwältigenden Abschiedsharmonien der entschwebenden Seligen (II, 3, 51—53) sind die echteste Herzenssprache Palestrinas.

Und so schwankt das Zünglein an der Wage hin und her. Die beiden Pole echter Kirchenmusik streiten in dem Brucknerschen Meisterwerke um die Palme. Bald ist es, als ob der Choral obsiegen würde. Um so heller leuchtet im nächsten Augenblicke der Glanz des Palestrinastils und man muß wiederholt an Riemanns Wort von dem Sprunghaften in Bruckners Stimmungen denken. Aber kein Kritiker wird den Ausgleich der scheinbaren Kontraste so sicher herausfühlen, keiner wird ihre gemeinsame Tangente so klar gezogen sehen, als der in den beiden kirchenmusikalischen Elementen gleich erfahrene Kirchenmusiker. Nie hat man wohl die innere Verwandtschaft der beiden äußerlich sich energisch kontrastierenden Stilgattungen so deutlich dokumentiert gesehen, als im „großen" Te Deum, wo die beiden entgegengesetzten Pole, durch das Fluidum des Brucknerschen Gottesfunkens vereint, jene religiöse Energie ausströmen, die jeden so unmittelbar in ihren Bannkreis zieht, der ein kirchlich wie künstlerisch gleich geklärtes Fühlen in der Brust trägt.

Echt choralische Wendungen verrät das kombinierte Motiv



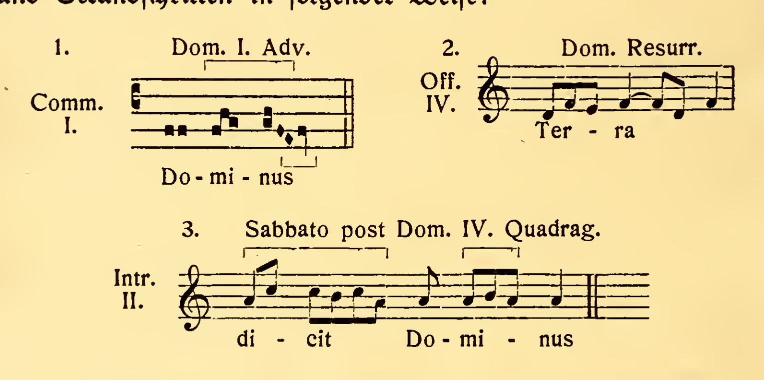

wobei sogar der unpalestrinensische Pressus (*) nicht fehlt. Auch das Gegenmotiv

in der Schlußfuge ebenso wie das bewegte Domine, das gleich darauf (Takt 54—60) im Alt das „Sehnsuchts“motiv wie Epheu den Stamm umwuchert, und das vielgliederige aperuisti mit dem oben mitgeteilten Motiv, und so manche andere charakteristische Melodieerscheinungen fußen im Choral.

Die Beziehungen der Gebetsmotive zum Choral sind so innig, daß sich der Gedanke aufdrängt, Bruckner habe für seine Te-ergo-Arie direkt nach einem Choraltyp sich umgesehen. Das kleine (verkürzte) „Bitt“motiv, das zuerst als Anhang des „Ewigkeits“motivs auftritt, ist nichts anders als die Intonation

E - go sum

aus der Antiphon zum Canticum der Laudes im Officium defunctorum. Ein ständiger Choraltyp, dem man fast auf jeder Seite der liturgischen Gesangsbücher begegnet, operiert mit Terz- und Sekundschritten in folgender Weise:

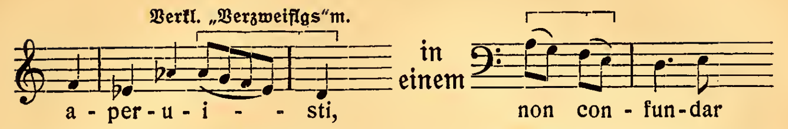



Diese Choralphrasen, die sich zu Hunderten vorfinden, bieten direkt die Umrisse zu Bruckners

Te er - go quae-su - mus,

legen in Nummer 3 sogar die Umkehrung des Hauptmotivs — vergleiche die letzten vier Noten! — nahe, von der ja Bruckner ausgiebig Gebrauch macht. So offenbart sich der liturgische Feingehalt der hinreißenden Arie wie das religiöse Empfinden des frommen Meisters in unzweideutiger Weise.

Auf der andern Seite sind altklassische Züge keine Seltenheit. Die steigenden und fallenden Skalen gehören hieher. Das bekannte Pentachord findet auch bei Bruckner Gnade in einem

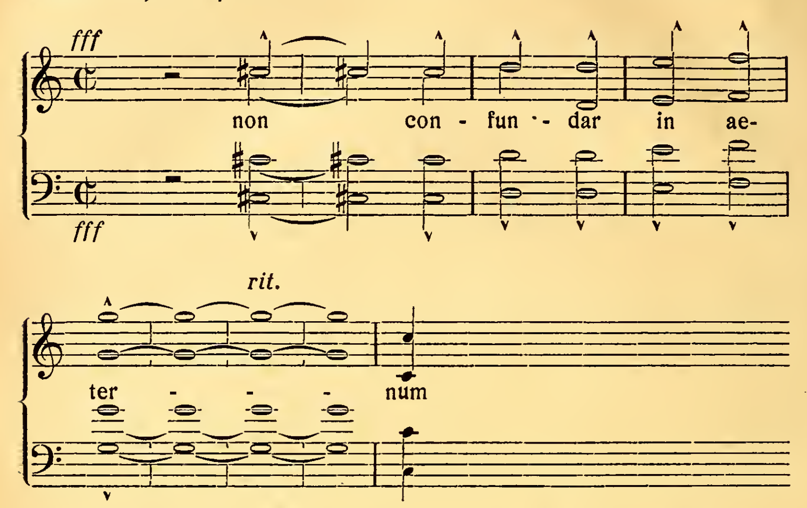



und häufig wiederkehrend in getragener Rhythmik mit Viertelwerten.

Ein Motiv ist da, das sich weder zum Choral noch zum Palestrinastil bekennt: das „Ewigkeits"motiv. Es ist in seinem Wesen modern. Diese Art ausgesprochener Akkordbrechung — noch dazu über eine Oktave ausgestreckt — sucht in alten Beständen vergeblich ihresgleichen. Sie klammert sich an neue, orchestrale Gepflogenheiten. Man wäre versucht, das wenig geistreiche Mittel der Harpeggierung mit scheelen Augen zu betrachten, verstünde nicht Bruckners geniale Hand, das wenig versprechende Gebilde so eminent zu meistern und in wechselvoller Vielgestaltigkeit großen Zwecken dienstbar zu machen. Wir haben sein Schicksal verfolgt und das unscheinbare Motiv von kleinen Anfängen zu überwältigender Größe anwachsen sehen. Bruckners Wesen ist nun einmal mit dem untrennbaren Merkmale des Erhabenen, des Titanischen behaftet. Das einfachste Wort wird in seinem Munde zur Donnersprache. . . .

Das für die Echtheit des Ausdrucks so wichtige Problem der Verbindung von Wort und Ton löst Bruckner in seiner wuchtigen Weise, die im vorhinein jeder Gefahr eines Fehlschlagens enthoben ist. Die **Deklamation** ist im Grunde palestrinisch. Sie geht von der Silbenwährung des Taktschlages bis zu ultrapalestrinischer Ausladung über. Eine Dehnung bis zu zwei Takten ist keine Seltenheit: ob mäßig koloriert oder nur auf einem Ton gestreckt, gibt keinen Ausschlag. Man sehe nur die klaffenden Akzentsilben: „vene**ra**tur, pro**cla**mant, **Sanc**tus (zweimal), **Sa**baoth, **nu**merus, exercitus, maje**sta**tis, Para**cli**tum, **Spi**ritum, in **glo**ria **Pa**tris, rede**mi**sti (T. 33—34), in **glo**ria nume**ra**ri (T. 15—16), **sae**culum, **et** in **sae**culum **sae**culi, nostri **Do**mine, non confundar in ae**ter**num" (T. 27—28) und zuletzt die massigen Orgelpunkte im Basse! Sie erreichen Silbenwerte bis zu vier („aculeo" und „aperuisti"), fünf („spe**ra**vimus"), ja bis zu sechs Takten („in ae**ter**num" am Schlusse von Salvum fac) auf einem Tone. Das Spiegelbild dazu bilden die langgezogenen Einschnitte des „Sehnsuchts"motivs im Soprane (Schlußchor T. 92—117), bis die „ae**ter**-(fünf Takte lang)-num"

ihre äußerste Spannweite erlangen und mit dem niederschmetternden Chorunisono




unter fff-Bläserfanfaren der Gipfelpunkt der Ausdruckskraft erreicht ist. Dazu noch das 4—5taktige ae**ter**num mit dem hohen c des Sopran — und der Schluß ist da.

Im künstlerischen Ringen nach Kraft im Ausdrucke spielt die Erweiterung der deklamatorischen Ausladung, die Silbendehnung ihre einflußreiche Rolle. Das sehen wir bei Bruckner, wie bei Beethoven. Dort das klaffende **om**nipotens der Missa solemnis, hier das abgründige ae**ter**num. Sie krönen logische Höhepunkte mit überragendem Deklamationseffekte. Etwas Riesenhaftes liegt in dieser Weitung, ein Mittel zu vollwertiger Illustration für die Idee der Allmacht und Ewigkeit. Und zugleich etwas eminent Kirchliches in dieser ultrapalestrinensischen Silbenausladung, die den Ernst, die Gemessenheit der Deklamation mit lapidarer Gewalt auf die Spitze treibt.

Auf anderer Seite fehlt es jedoch auch nicht an zierlicher Kleinsyllabik. Da und dort im Verlaufe des Te Deum stoßen wir auf Parlandoerscheinungen aller Art. Und es muß zugegeben werden, daß ihr Grund gar häufig in der Periodik, in liedmetrischen Maßnahmen liegt — ein Moment, das wir für die kirchliche Reine von jeher als verfänglich erachtet haben.

Und doch ist ein ganz gewaltiger Unterschied zwischen Haydns naiver Perückenmelodik




und Bruckners Titanensprache

Psalmodischer Vordersatz



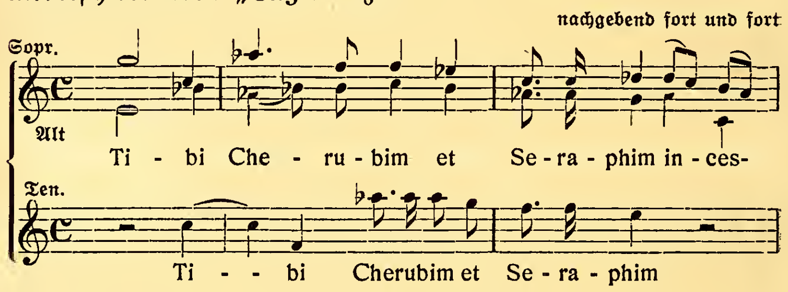

Mag die Ähnlichkeit — eine gewisse Kritik könnte sofort über ein Plagiat zetern! — noch so augenfällig sein, der Unterschied im Ausdruck ist ein immenser. Dort zierliches Wesen, hier Hoheit und Größe! Dort die mechanische Wiederholung, hier die wohltuende Abwechslung mit dem Kontraste zwischen Flexa und Mediatio, zwischen dem impulsiven Oktavsturze und der breiten Endkadenz! Dort obligates Parlando mit Parlandissimomischung, hier nichts andres, als eine ausgeprägte Silbenfusion inmitten palestrinensischer Deklamation!

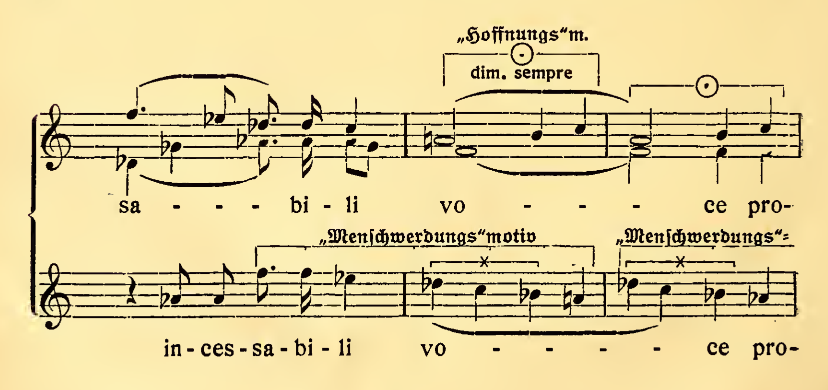
Denn das (Do - mi - num) ist nichts andres als was schon ein Palestrina in der Missa brevis mit einem (Ky - rie) sich gestattet — die längst sanktionierte Silbenfusion. — Das gleiche ist bei den verschiedenen (An - ge - li) der Fall. Sie bringen kein störend Fremdelement in den Fluß altklassischer Deklamation, die dieses glänzende Terzett beherrscht. Steht ja der ganze ver-

klärte Satz, wie schon die Bezeichnung „ausdrucksvoll“ durchblicken läßt, im Zeichen einer ruhigeren Bewegung, die von der „feierlichen“ Kraft des Eingangsallegro sich zu vergeistigter Intuiton wendet, vom ff zum mf, vom Chor zum Solo, vom packenden Unisono zu glanzvoller Harmonik. Eine Verlangsamung des Tempo ist selbstverständlich. Der Endzielpunkt ist pp. Und der Weg dahin führt über ein „nachgebend fort und fort.“ Unter diesen Umständen kann auch das glänzende




des Solotenors inmitten der getragenen Syllabik der zwei in reizender Polyphonie konkurrierenden Stimmen keine deklamatorische Entgleisung bedeuten. Im Gegenteil: diese Parlandowerte verschmelzen sich mit dem altklassischen Grunde zu einer modernen Mischung von unsagbarem Reize. Schöner läßt sich der liturgische Text nimmermehr deklamieren als in dem in weltentrückter Höhe sich abspielenden und dann so herrlich herniederschwebenden „Engel“terzett:






Wie Honig fließt hier das liturgische Wort von dem Munde eines gottbegnadeten Sängers. Der Hauptmelodie entströmt Note für Note die wärmste Begeisterung. Jedes Wort erhält die seiner Stellung im Satze gebührende Bedeutung in der Melodie — eine wahre Musterdeklamation, in der auch die Parlandoerscheinungen ihre künstlerische Weihe empfangen. Selbst die Doppelnoten über **incess**abili — eigentlich eine Biedermeiererscheinung — werden durch den Hauch der ätherischen Stimmung geadelt. Beide sonst so zweifelhafte Elemente wetteifern im Bestreben, rhythmisches Leben zu bringen. Wie Engelsflügelschlag rauscht dabei das hohe Tenorparlando vorüber. Dazu dieses stürmische Drängen in den letzten drei Takten. Wie da der Tenor mit der fast aufdringlichen Motivhäufung das „Unaufhörliche" des Engelgesanges malt. Es ist eine Episode von überirdischer Schönheit.

Ebensowenig wird die liturgische Weihe durchbrochen von den Kleinsilbenwerten bei dem wuchtigen **Pleni** sunt **coeli** et terra. Der veredelnde Einfluß der Polyphonie macht sich geltend bei „Tu devicto mortis aculeo", die Macht der Verlangsamung im Mittelsatze (Te ergo, Salvum fac). Auch das Hauptthema der Schlußfuge deklamiert entgegen der so häufig vorkommenden Auffassung, die den Hauptakzent auf das Domine verlegt, in einzig logischer Darstellung:

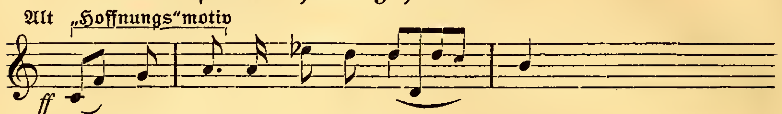



oder noch besser

Die beiden herausragenden Akzentworte „In **te**" und „sper**avi**" erhalten die gebührende Betonung. Der unwesentliche Vokativ „Domine" tritt entsprechend zurück. Göllerich

berichtet, daß gerade diese Deklamation das Resultat wiederholter Erörterungen im Freundeskreise sei.

Prächtig singt sich das mit einem isolierten Fortissimo aus dem Vokalquartett herausgehobene




Die Macht der Überzeugung steht diesem charakteristischen Motiv an der Stirn geschrieben. Fast alle Parlandoerscheinungen zerfließen gleich Schemen, wenn man sie wie oben unter den Gesichtswinkel der Silbenfusion betrachtet. Sie verlieren alles Verfängliche und schmiegen sich fügsam in den altklassischen Deklamationstyp. So ist das




ein Mischparlando von idealer Schönheit. Und kein liturgischer Makel läßt sich in der Deklamation im großen Te Deum aufspüren. Bruckner ist durch nichts aus seinem Ernste, seiner Gravität und Würde zu bringen. Immer bleibt er sich gleich als der Interpret des Großen, Erhabenen.

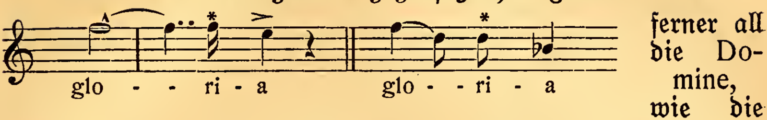
Eines fällt mir auf: daß er die uns bekannte Gleichnote*) fast durchwegs zur Akzentnote treten läßt. Die ideale Art findet sich seltener.




beweist mit häufiger Wiederkehr in der Originalgestalt wie in der Umkehrung, daß dieser Typ ihm nicht fremd ist.

*) Zum Verständnis sei auf des Verfassers „Kirchenmusikalische Stilistik" (Regensburg) 2. Bd., S. 259 ff. hingewiesen.

Aber die Unmenge von gegensätzlichen Formen wie




ferner all die Domine, wie die eben zitierten, das crederis und credentibus, das aculeo, das Filius, das Spiritum, das speravimus usw., ferner Zusammensetzungen wie „haeredi**tati** * **tu**ae“ sind altklassischer Provenienz und fußen auf der mechanischen Teilung einer größeren Note in zwei Teile auf gleicher Höhe. Darum nicht




wie es moderner Sinn eingäbe, sondern wie es altklassischer Brauch ist. Man sieht, wie Bruckner zu Füßen des Princeps Musicae gesessen. Nie kann vom rechten Wege abirren, wer bei diesem in die Schule gegangen ist. Daher die liturgische Reine seiner Diktion.

Der große Zug in Bruckners Textbehandlung ist unverkennbar. Eine höhere Logik lenkt die melodische Linienführung mit so unfehlbarer Sicherheit, daß der Gipfelpunkt der Ideenentwicklung regelmäßig mit dem Endziele der melodischen Energieentfaltung zusammenfällt in idealer Kongruenz zwischen Wort und Ton. Ein Beispiel hiefür bietet die prächtige Deklamation des Verses: „Aeterna fac cum Sanctis tuis in **gloria** numerari“. Mit welchen Mitteln ist doch dieses gloria herausgehoben! Durch Dehnung, durch Unisonoführung, durch Entfaltung des höchsten Stimmglanzes im Sopran und Tenor, durch Einführung eines glattfließenden Unisonomotivs im Orchesterpleno, durch Verzicht auf alle Art Vollharmonie erhält dies Wort als Träger des Hauptgedankens, als Ziel aller Sehnsucht hienieden, eine unübertreffliche Plastik, die alles überragt, einen überirdischen Schimmer von blendender Größe. Bruckner hat die Idee im Kerne erfaßt: „Laß uns mit deinen Heiligen der ewigen Glorie teilhaftig werden.“ Vor seinen Augen erstrahlt der Glanz der ewigen Herrlichkeit, die er erfleht und erhofft. Und darum klammert er sich mit aller Macht seines Herzens an dieses Zauberwort

und umgibt es mit allem Prunke, den seine geniale Kunst nur zu entwickeln vermag. Möchten die Komponisten von heute doch auch so tief sich versenken in die Ideenwelt des liturgischen Wortes! Das ganze Elend des gegenwärtigen Verfalls liegt in einem Mangel an Vertiefung! Wenn nur der strenge Stil gewahrt ist! Wenn nur die Höchstzahl der tolerierten Akzidentien nicht überschritten ist: dann ist alles gut. Für den Text gibt es zwei, drei Regeln und dann volle Freiheit, die manche nicht auszunützen wissen. Und so entsteht im besten Falle ein armseliges Mosaik. Steinchen an Steinchen ... eines wie das andere ... ohne Plastik, ohne Farbe ... und das Akzentwort geht unter im Graugrau einer gedankenlosen Oberflächlichkeit. ... Erst dann mag unsere Kirchenmusik wieder sich heben, wenn wir dem Gedanken erhöhte Aufmerksamkeit zuwenden, wenn man aufhört, blind die äußeren Formen eines mißverstandenen Palestrinastils walten zu lassen, wenn man wieder beginnt, dem Worte alle künstlerische Sorgfalt zuzuwenden unter Berücksichtigung all der Forderungen, die ein modernes Fühlen zu stellen hat.

Und doch kann auch der Meister sich vergessen! Die Sünden der Vergangenheit tragen die Schuld, wenn selbst Bruckner für einen Moment die Zügel aus der Hand verliert und ganz sinnwidrig deklamiert: „cum Sanctis **tuis**“. Es ist eine unverzeihliche Entgleisung, ein so unwesentliches Wort, wie dieses ganz entbehrliche Pronomen tuis so energisch zu betonen, daß das Hauptwort ganz in Schatten gestellt wird. Mag auch die motivische Linie („Hoffnungs“motiv) entschuldigen, eine Rechtfertigung ist nie möglich. Wenn es den Sinn entstellt, ist das Motiv eben ungeeignet, kann und darf nicht in Aktion treten. Die Freude an der musikalischen Pracht dieses wuchtigen Aeterna fac erleidet mit diesem deklamatorischen Mangel eine nicht unwesentliche Einbuße.

Ganz ähnlich erhält in dem so inständig flehenden Gebete Dignare, Domine das von der Dichtung sicher nicht so egoistisch aufgefaßte Wörtchen „nos“ eine sinnstörende Plastik. Eher stünde noch dem „sine“ die Berlinerart der Fürwortbetonung zu Gesichte: für mein Empfinden bedeutet auch diese eine merkliche Störung. Und merkwürdig, wie gerade in dieser vom pompösesten Instrumentalprunk getragenen Periode die textlich ungünstigen Eindrücke sich häufen! Zu den bereits gesagten kommt nämlich noch ein weiteres negatives Moment: die nicht gerade gelungene Art der Wiederholung unvollständiger Ge-

danken (siehe S. 152!) respektiv abgebrochener Satzpartien. „Aeterna fac cum Sanctis tuis, aeterna fac cum Sanctis tuis“ . . . sechsmal! Die Inkorrektheit wird deutlicher, wenn ich zu deutsch wiederhole: „Der ewigen laß mit den Heiligen dein, der ewigen laß mit den Heiligen dein . . . sechsmal . . . der ewigen Glorie uns zugesellt sein!“ Das Mangelhafte einer derartigen Deklamation fühlt wohl jeder. Die Schuld trägt die unzutreffende Wahl und der unfertige Zuschnitt eines fertigen Motivs. Doch stoßen wir hier zufällig auf den einzigen Tribut, den der gerade im logischen Erfassen des Gedankens große Meister einem durch gewohnheitsmäßigen Mißbrauch abgestumpften Zeitempfinden zollt. Dieser Umstand und die musikalische Größe des Aeterna fac versöhnen uns mit der deklamatorischen Unvollkommenheit des Eingangs.

Sonst ist Bruckner mit Wiederholungen sehr sparsam und geht stets mit ängstlicher Sorgfalt zu Werke. Die dreimalige Wiederholung des Pleni sunt coeli ist ein erklärliches Seitenstück zum Trishagion, das „unicum, unicum“, wie wir sahen, eine unschädliche und wohl gerechtfertigte melodisch-motivische Steigerung. Vollständige Sätze wie „Te ergo quaesumus“ und „tuis famulis subveni“ vertragen ebenso wie die Parallelstellen „Salvum fac populum tuum“ und „benedic haereditati tuae“ eine dreimalige Wiederholung ohne jeden künstlerischen und logischen Nachteil. Sind sie doch flehentliche Bittrufe und ein Gebet muß beharrlich sein. Beim strengen Liturgiker mag die abgekürzte Wiederholung „quos redemisti“ — ohne das liturgische Bindeglied „pretioso sanguine“ — Bedenken erregen. Aber wenn je eine derartige, durch meditatives Aufgehen im Gedanken veranlaßte Eigenmacht Rechtfertigung finden kann, dann ist es diese logisch klare und tonkünstlerisch so unabweisbare Umgehung eines Zusatzes, der nach dem vorausgegangenen sich als selbstverständlich ergänzt. Daß der Ewigkeitsgedanke sich für einige Zeit festankert, namentlich da, wo das ihm angegossene Motiv zum erstenmal in Vollgestalt erscheint, ist erklärlich und vollständig in Ordnung. Daher die dreimal wiederholten „in aeternum“ am Schlusse des Salvum fac. Andre Episoden wie „Tu devicto“ und die Parallelstelle „quamadmodum“ mit der motivischen Hervorhebung des Grundgedankens „speravimus“ im Tenor und namentlich der Schlußsatz „In te Domini speravi“ stehen im Zeichen der Polyphonie und Fuge. Sie nützen ihr alt angestammtes Vorrecht uneingeschränkter Wiederholung nach dem Beispiel des Princeps Musicae gehörig aus und der Ein-

druck steigert sich unter der Meisterhand Bruckners, dem „Polyphonie nicht“ gleichbedeutend mit „Genialität, sondern nur Mittel zum“ höheren „Zwecke“ ist, ins Unermeßliche.

Im übrigen schreitet die Textentwicklung im Verlaufe der Komposition durchwegs rasch und ohne jeden unzweckmäßigen Aufenthalt rüstig voran. Ja man gewinnt gerade nach dieser Richtung den Eindruck, daß es ein praktischer Liturgiker war, der das große Werk schuf. Wann kommt die Stunde, wo es wie bisher im Konzertsaal seine kulturelle, so auch in der Kirche seine apostolische Mission erfüllen wird?

---

# Das Orchester

Der orchestrale Glanz, den der große Symphoniker mit gleicher Meisterschaft über seine liturgischen wie profanen Schöpfungen auszugießen versteht, ändert nichts an der kernreligiösen Stimmung. Die Gefahr, die religiöse Weihe durch irgend ein dem Orchester in so greifbarer Nähe liegendes weltliches Moment zu trüben, existiert für den Meister nicht, dessen Symphonien in einer Weise vom Hauche des Glaubens durchweht sind, daß das Te Deum schlechtweg als Krone seiner Siebenten gelten kann. Weit entfernt, daß ihn die berückende Gewalt der Instrumente in profane Ideengefilde abirren ließe, lehrt er mit Meisterhand das Orchester die Sprache der Liturgie reden. Wie ist das möglich? Er lenkt sie in die Bahnen desjenigen Instrumentes, das die Kirche von jeher an ihren Kult gekettet, das ihr als Ideal für ihre tonkünstlerischen Zwecke vorschwebt. Bruckners Orchester ist ja nichts anderes als eine vielgliederige Orgel, deren Register er im gegebenen Momente wirkungsvoll zu ziehen oder abzustellen, zu faszinierenden Solis auszunützen und zu niederschmetterndem Pleno zu vereinigen weiß. Dr. Max Graf nennt darum Bruckners Symphonien nicht mit Unrecht „verkappte Orgelphantasien“. Sein Te Deum ist es um so mehr. Zum Teil zieht er sogar aus seinem Orchesterbau Elemente heraus, die innerhalb dieses Orgelrahmens den Chor bilden, den seine Orchesterorgel zu stützen, zu heben, zu beleben hat. Nehmen wir Chorgesang mit Orgelbegleitung als Grundform, so hat Bruckner dieser in seinem Orchester eine Doppelgängerin geschaffen, die ihre Züge wie im Spiegel wiedergibt.

# Trompeten- und Posaunenchor

Gleich die erste Seite der Meisterpartitur veranschaulicht diese Tatsache zur Genüge. Trompeten und Posaunen bilden den Chor. Wohl der Sprache unfähig, aber der Töne mächtig schmettern sie ihr Te Deum laudamus Silbe für Silbe klar und deutlich heraus in den Rhythmen, die die Worte verlangen im durchgreifenden Unisono, das ihr Gefährte — der Gesangschor — an gleicher Stelle wahrt. Und so sprechen sie, psallieren sie wortlos weiter . . . Vers für Vers . . . und klammern sich ängstlich an ihren Doppelgänger, den Chor. . . . Er wird damit ihr Lebensspender, der ihnen ihre Existenzberechtigung, ihre Form, ihre Umrisse verleiht. Sowie der Chor von der Fläche verschwindet, flugs . . . sind sie hinterdrein und ihre Spur ist verweht. Mit dem „veneratur" des Chorunisono ist auch ihr Singen, ihr Schmettern zu Ende.

Und kaum breitet der Chor im Sanctus, Sanctus, Sanctus die Flügel zu neuem Flug, hurtig sind sie wieder zur Stelle. Nein . . . acht Takte warten sie noch, so lange die dumpfe Mollluft weht. Kaum ist aber die Sonne des C-Dur im Aufgehen, da sind sie zur Stelle. Und diesmal strecken sie sich, weiten sie sich zur Harmoniekolonne aus und bilden einen vielstimmigen Akkord. Warum? Auch der Chor hat dasselbe getan. Das „Sanctus, Dominus Deus Sabaoth", das die Trompeten und Posaunen wieder getreulich mitsprechen, spielt sich in glänzenden Harmonien ab. Und dann wieder dasselbe vielsagende Schauspiel: Chor schweigt — die Trompeten schweigen . . . Stimmenpause — Posaunenpause! In der nächsten Episode schmettern die Trompeten ihr Pleni sunt coeli in gewaltigen Oktavengängen mit den ebenso in Oktaven gespannten Oberstimmen, und das Posaunenquartett geht Note für Note mit dem Männerquartett, pausiert mit ihm, setzt mit ihm ein und klammert sich Schritt für Schritt an seine rhythmischen Bewegungen, um mitsamt dem inzwischen zur Vollharmonie angeschwollenen Trompetenterzett von der Bildfläche zu verschwinden, wenn die massige Steigerung ihren Höhepunkt erreicht hat. Mit „Te gloriosus" dieselbe Erscheinung wie im Eingang! Wieder dasselbe Psallieren und wortlose Rezitieren! Nur vereinigen sich diesmal die zwei höheren Posaunen mit der dritten Trompete zu gewaltigen, imitierenden Nachschlägen, die wie schallendes Echo hinter dem von den zwei Baßtuben geführten Chorunisono her stürzen — ein

Typ, der bei „Te Martyrum“ seine Fortsetzung findet. Und so geht es weiter. Nur selten, daß eines von diesen Chorinstrumenten pausiert oder schüchterne Seitenbewegungen macht, wie sie im Geleise ihrer Naturtöne liegen. Wir brauchen die Sache nicht weiter zu verfolgen. Längst ist es uns zur Gewißheit geworden — auch Vers 14 und 15 (Tu rex gloriae und Tu Patris) bestätigen es uns —: die schmetternden Instrumente, die Trompeten und Posaunen sind die Chorseele des Brucknerschen Orchesters. Sie singen und jubeln, sie klagen und verzagen mit dem Vokalchor um die Wette und heften sich Schritt für Schritt an seine Fersen. So kommt es, daß sie nach den Streichern nahezu als die beweglichsten unter den Orchesterinstrumenten gelten müssen, da die Flöten, die Klarinetten, die Oboen andere Aufgaben zu erfüllen haben. — Und sollten diese einmal solistische Formen annehmen, wie bei „Tu, devicto“, so bleibt die Tenorposaune als Vertreterin ihrer Gattung nicht zurück. Freilich zwingt die bleischwere Wucht, die das ganze Orchestermassiv grell durchschneidende dröhnende Kraft der schmetternden Instrumente zu einiger Reserve im Kommen und Gehen. Trompeten und Posaunen künden stets nur große Momente und signieren die Höhepunkte der musikalischen Brandung. Aber wo sie eingreifen, geschieht es mit sprühendem Feuer, mit lebhaftem Flusse und rühriger Bewegung. Langanhaltende Fülltöne sind nicht ihre Sache — schon aus praktischen Gründen. Bruckner kennt ihre Wirkung zu genau, um als echter Meister das kostbare Material irgendwie zu verschwenden. Er geht sehr haushälterisch zu Werke. Posaunenton, Trompetenton, er ist der Dreizack, mit dem Poseidon das Meer der Harmonien aufwühlt zu tosendem Sturm. Darum finden wir ihn stets im wilden Orkan, wenn das Barometer auf Sturm steht und alle Elemente im Aufruhr sind, im Pleno. Der Eingang und Schluß des Te Deum, ferner alle Kraftstellen, die den Hauptsatz wiedergeben, wie „Te gloriosus“, „Tu rex gloriae“, „Tu ad dexteram“, „Per singulos dies“ und andere Glanzepisoden, besonders das Generalunisono „in gloria numerari“ verdanken ihre Kraft, ihren Glanz großenteils dem ehernen Munde der Trompeten und Posaunen. Im Aeterna fac spielen sie eine hervorragende, nein, die Hauptrolle.

Die Fälle, wo sie das Feld allein beherrschen, sind selten und Momente von besonderer Kraft. Die Herolde großer Ereignisse künden im Verein mit der nicht obligaten Orgel und von Streicherfiguren belebt die Nähe des Allmächtigen unter den wuchtigen Tonschritten des „majestatis gloriae tuae“. Ein hoch-

feierliches Moment bildet der ppp-Einsatz des Posaunenchors bei Takt 77 in der Schlußfuge. Es ist der Ansatz zum letzten, entscheidenden Sturm, zum Haupteffekt des ganzen Werkes. Geheimnisvoll erschauernd, wie ferner Donner hebt es an, rollt mäßig einher, lawinenartig zunehmend, kraftvoll aufwärtsdrängend — das „Sehnsuchts“motiv, von mächtigen Tonwellen getragen. Machtvoll wachsend wallt es auf vom tiefen f bis zum hohen g¹ und dann nach einer Pause mit neuem Ansatze von unten (e-f) noch weiter zum as¹, bis das glänzende Soloquartett sturmreif gemacht ist zum überwältigenden H-Dur-Einsatz mit dem von Posaune und Tuba in dröhnenden Oktaven geschmetterten aufsteigenden „Ewigkeits“motiv. Jeder Nerv muß beben, wenn solche Ereignisse heraufziehen, mit der Donnermacht der Posaunen. Es ist klar, daß derartige Mittel im entscheidenden Momente um so mächtiger wirken, je mehr sie sonst im Zaume gehalten werden. Darum kommen sie nur mit äußerster Sparsamkeit zur Verwendung. Auch im Pleno sind die schmetternden Instrumente die letzten, die kommen (siehe Eingang dritter Takt!) und die ersten die gehen (siehe Takt 57 und 171, Aeterna fac Takt 21). In dieser Beziehung gleichen sie der Mixtur der Orgel. Darum spielen sich so viele Partien ganz ohne sie ab. Alle Pianosätze, die dem Mittelsatze angehörigen, vom Aeterna fac wirkungsvoll durchbrochenen Gebetsätze Te ergo und Salvum fac verzichten auf das Kraftmittel. Und in zielbewußter Erwägung wird zwischen dem Plenosatz Per singulos dies und dem Schlußchor In te Domine, ja bis tief hinein eine wohltuende Reserve auferlegt. Um so mächtiger erdröhnen die Fanfaren, um so tiefer greifen sie in das Herz des Zuhörers, da sie uns in einem urplötzlich hereinstürzenden Fortissimostakkato gleich den Posaunen des letzten Gerichtes mit dem „Ewigkeits“motiv erschrecken, wo sie das Nahen des Endereignisses, der alle Eindrücke überwältigenden Doppelfuge künden. Aber nun ist die Stunde gekommen: und die Trompeten, die Posaunen greifen mit unwiderstehlicher Macht immer mehr in das Kampfgewühl der aufgelösten Elemente ein, einen sieghaften Glanz verbreitend. Je mehr sie vorerst zurückgehalten wurden, desto hinreißender ist nun ihre Wirkung. Es steht im Te Deum nicht wie in der fünften Symphonie ein Reservebläserchor da, der dem Verlaufe zusieht, um dann im Schlußsatze auf einmal wie eine Welt auf Welten hereinzustürzen. Aber derselbe Zweck ist auf einfachere Weise erreicht durch die Zurückhaltung, die die Sieger im Kampfe sich von vorneherein auferlegten, um am Schlusse ihre ganze Kraft

zu entscheidendem Schlage einzusetzen. Bei der Motivparade vertritt die erste Trompete das (umgekehrte, steigende) „Macht“-motiv (cfr. Kontrabaß und Chorbaß Takt 109—113 — die Allmacht trägt die Schöpfung empor!) die zweite das „Dämon“motiv (Gott und Satan im Kampfe!) die dritte das „Hoffnungs“motiv (die nach Erlösung dürstende Menschheit). Der Trompetenchor ein sprechend dramatisches Bild für sich! Die erste Posaune steht im Zeichen der Standhaftigkeit, die zweite bringt in einer der ersten Trompete entgegengesetzten Richtung das steigende und fallende „Macht“motiv und die vereinigten Bässe (Baßposaune und Tuba) führen das „Ewigkeits“motiv zum Siege. Mit eherner Kraft durchdringen die beiden ersten Trompeten von Takt 42 (13) an mit dem in Oktaven geführten „Hoffnungs“motiv das im vollen Flusse einherstürzende Fugengetriebe staccato und fff, zuletzt durch die dritte Trompete gestützt. Nach dem „Sturz“motiv (Takt 61 [32]) halten die Blechchöre entsetzt inne (ff-Abbruch!) und sehen dem Kampfe zu, der sich in der verzagten Menschenseele abspielt. Da sie verloren scheint (Takt 76 [47]) nehmen sie, zunächst die Posaunen, das „Hoffnungs“motiv auf und leiten mit wachsender Macht den Sieg ein. Unter durchdringenden Synkopen, unter kraftvollen Stakkatis der Posaunen, unter lebhaften, in den Umrissen des „Ewigkeits“motivs aufsteigenden Fanfaren der Trompeten, die das Orchestermassiv machtvoll teilen, klingt der große Hymnus aus.

Ist Trompeten- und Posaunenton nichts anderes als die singende Chorseele im Orchester, so steht ihnen das übrige Ensemble, in charakteristische Register abgestuft, als förmliche Orgel gegenüber.

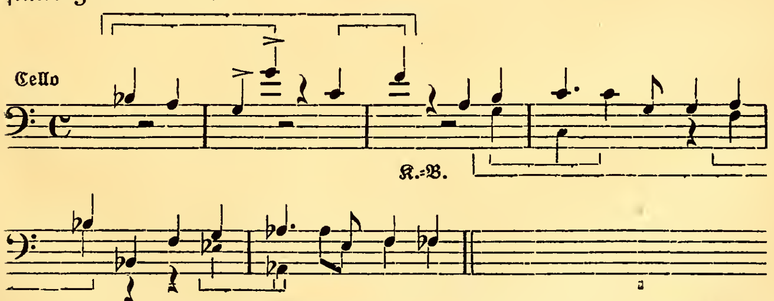
## Streicherchor

### Die Bässe

Vorerst sind es die Streicher, die durch ihr stets lebhaft Getue von Anfang an unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

Ein Streicherquintett bildet die nie ruhende Kerntruppe im Kampfe. Eigentlich ist es ein Quartett; denn Cello und Kontrabaß gehen, wie das im modernen Orchester gewöhnlich der Fall ist, meist in Oktaven, ausnahmsweise, wo dem Kontrabaß die Tiefe ausgeht, wie bei „venturus“, auch im Einklange mitsammen. Sie treten miteinander ein, pausieren miteinander und teilen sich brüderlich in die Aufgabe, dem Bau sein Fundament aufrecht zu

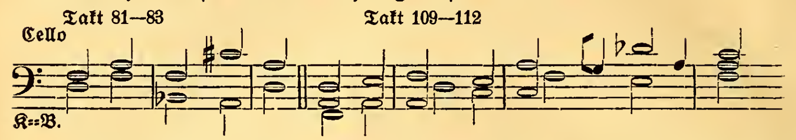
erhalten. Zum erstenmal trennen sie sich da, wo dem Kontrabasse die Aufgabe zufällt, in gleichförmigen, Ruck für Ruck auf einem Ton erfolgenden Pizzikatoschlägen den pochenden Herzschlag der sündigen Welt darzustellen, während dem Cello die Betonung des charakteristischen Tonschrittes aus dem diabolischen „Dämon"motiv zufällt — im Tu, devicto. Kaum ist die interessante Episode zu Ende, nein, noch während derselben inmitten des Pizzikato vereinigen sich die beiden Instrumente wieder zu gemeinsamer Aktion. Die besonderen Interessen des „Höhenglanz"motivs lassen mitunter das Cello noch zu, während sie das dunkle Wesen des Kontrabasses prinzipiell ausschließen. Die Stelle bei „pretioso sanguine" und parallel bei „benedic haereditati", die oft zitierte chromatische Steigerung des „in gloria" im Aeterna fac sind solcher Natur. Das Engelterzett duldet nicht einmal das Cello und verurteilt die beiden Bässe zur stummen Rolle. Entgegen der sonstigen Lebhaftigkeit ihres Wesens illustrieren sie gemeinsam in langgedehnten (zweitaktigen), gleichförmigen, schleichenden Tieftönen die Ewigkeit am Schlusse des Salvum fac bei „in aeternum". Eine Trennung erfolgt wieder beim Einsatze des Verses Miserere nostri, Domine bei der Überleitung zur Parallelstelle zu „Tu, devicto", die schon vor dem Quemadmodum ihre Schatten vorauswirft. Auch im Schlußchor kehrt das gelenkigere Cello zeitweise im Verein mit den übrigen Streichern das aufsteigende „Ewigkeits"motiv verkleinert heraus, während der Baß sein Pochen wieder aufnimmt. Im Fugengetriebe werden die Sonderinteressen des Cello wohl etwas häufiger, während der Baß seine Ruhe nicht verliert. Vom siebenten Takte der Doppelfuge an imitieren sie sogar mit selbständigen Motiven.




Bei dem letzten Auftreten des „Dämon"motivs (Takt 71 des Schlußsatzes In te, Domine) überläßt das Cello dem Basse

die Rolle des Standhaften und mischt sich über dem gedehnten g desselben in das scharf dissonierende Chorgetriebe.

Noch ein paar Abweichungen seien notiert




Damit sind jedoch die Differenzen erschöpft. Im übrigen bewegt sich die Streichergruppe im großen ganzen mit vereinigten Bässen im Quartett.

## Das Streichquintett

Dieses Quartett setzt sich vom ersten Takte an in lebhaftesten Fluß und behält denselben fast ohne Ausnahme bis zum Schlusse bei. Die Streicherpassagen sind — ein Blick in die Partitur sagt das — der schäumende Gischt in der Brandung des Ozeans von Harmonie und Melodie, der sich im Brucknerschen Te Deum vor unseren Augen auftut. Und dieser Ozean kennt keine Ruhe. Immer braust es und zischt es auf. Und eine schaumgekrönte Welle nach der anderen rollt heran. Nur einmal tritt atemlose Stille ein. Es ist als ob die ganze Natur aufhorchte, in Spannung der Botschaft lauschend, die das fallende Skalenmotiv kündet. Die Botschaft der Menschwerdung (von Takt 129 ab). Nicht lange dauerts und wieder (Takt 137) setzen die Streicher ein. Ein ruhiges Wellengekräusel; aber bald zischt es, vom „Dämon"motiv gepeitscht, wütend auf. Wie hier das ursprüngliche Motiv sich aufbäumt, wie der Schaum in den Farben einer wilden Chromatik erglänzt bis zur schrillsten Dissonanz! Und dann ein ermattet Zurücksinken. Generalpause im Orchester (146—150) . . . dann noch ein kurzes Aufschäumen (Takt 151) . . . dann Ruhe. . . . Unten tickt der Pendelschlag der Weltuhr weiter . . . oben geht der Stern der Hoffnung auf (Flötensolo). Eine wunderbare Lyrik verklärt diese Einsamkeit. . . . Es ist jene Stelle, wo die Streicher mit Ausnahme der ruhig gewordenen Bässe sich gänzlich zurückziehen, um den Holzbläsern Raum zu bieten. . . . Solistische Effekte setzen ein in charakteristischen Figuren. . . . Gleich darauf fährt der Dreizack wieder ins Meer und das Spiel beginnt von vorne (Takt 161). Die Streicher nehmen ihr lebhaftes Motiv wieder auf. Und wenn sie auch im weiteren Verlaufe hin und wieder dem Gesangschor für einige Takte

das Feld überlassen zu palestrinensischen Akzenten a cappella, nie wieder verstehen sie sich zu so lange dauernder Zurückhaltung, wie bei der rührenden „Versöhnungsszene“, die sich unter dem Eindrucke des „aperuisti“ abspielt. Sie sind und bleiben die Avantgarde, überall voran, stets in lebhaftem Flusse. Die träge Fülle der Bläserchöre ist ihnen fremd. Sie sind ein flink Volk und lassen nicht von ihrem Tummel. Die Fälle, wo sie sich in breiteren Werten an den Vokalchor klammern, sind selten und bedeuten besondere Marksteine im Tongefilde. Die kräftigen Striche, mit denen die erste und zweite Violine in Takt 21 und 22 des Aeterna fac imitativ in Vierteln das fallende Skalenmotiv bringen, müssen deshalb als eine auffallende Erscheinung gelten. Bratsche und Bässe können das gar nicht über sich bringen: sie bleiben in Fluß. Ebenso auffällig ist die Ruhe bei „Et rege eos“: die Streicher nehmen für ein paar Takte Bläsermanieren an. Die allgemeine Abschwellung, die Ruhe der Gesamtstimmung erklären das. Es ist die Ruhe vor dem Sturm. Sie läßt die Nähe des feierlichsten Momentes im ganzen Werke ahnen, wo der Baß, ich möchte sagen „urbi et orbi“ die Ewigkeit kündet. Einige Takte hält die Stimmung dann nach — sie bringt in der zweiten Violine und Bratsche sogar Halbtaktwellen (Takt 47—50) und ebnet die Wege zu dem in feierlichster Tiefe verlöschenden „in aeternum“ im echtesten Palestrinaidiom. Dann greift die alte Bewegung wieder Platz im Geigenchor. Emsig nach Ameisenart kribbelts neuerdings auf und ab. Wieder ist es ein äußerst feierlicher Moment, der die emsigen Schritte unmittelbar vor Eintritt der Fuge hemmt. Von dem aufsteigenden „Ewigkeits“-motiv im Basse geführt bricht der Chor plötzlich überraschend (As-Dur—H-Dur!) in hellen Jubel aus: „non confundar in aeternum“. Der Streicherchor heftet sich mit kräftigen Herunterstrichen (⊓) in Taktschlagwerten in einigem Zusammengehen mit den Blechbläserchören an ihn. Und jedes der fünf Instrumente sorgt mit dem kräftigsten Stakkato, das es zuwege bringt, im ausgesprochenen Fortissimo dafür, daß das ihm zugefallene Thema ja nicht zu kurz kommt. Doch ist sicher, mögen auch die erste und zweite Violine in Oktavengängen und Doppelgriffen das Äußerste leisten, daß die vereinigten Bässe ihr „Ewigkeits“motiv zum Siege führen.

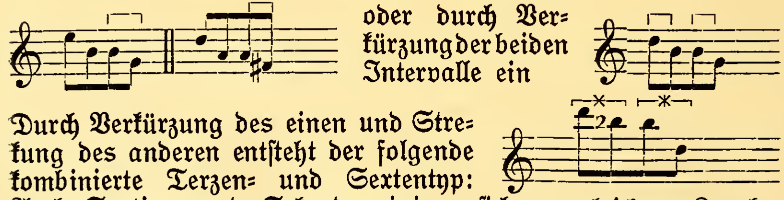
Das ist die Motivparade. Dann folgt die Fuge. Wieder schäumt es hoch auf im tonwallenden Ozean. Ein neues Rennen und Jagen beginnt in der Streicherwelt: eine vielgestaltige Figuration sucht ihre Wege durch die verschlungenen Pfade der

fließenden Doppelfuge. Die Ruhe, die nach dieser Hochflut von Takt 63 ab eintritt, greift auch auf die Streicher über. Bruckners Meisterhand hat Öl in die aufgeregten Wellen gegossen. Wieder ist es einer der feierlichsten Momente im ganzen Werke. Kaum ist dieses „in aeternum“ pp rit. mit dem motivischen Quintfall (III, 76 [47]) verklungen, da fährt, eingeleitet von dem in ppp einsetzenden Posaunenchor, die letzte Sturmwelle empor. Kräuselnd umziehen ihn die zarten Schaumwellen der Violinen, wachsend und wachsend, bis der Gischt hoch aufspritzt im sturmgepeitschten Tonmeere. Nur die feierlichsten Momente der Spannung, der Erwartung sind also imstande, das lebhafte Wesen der Streicherwelt zu dämpfen. Eine verschwindende Anzahl von Takten ist es, die auf rhythmisch lebhafte Figuration verzichtet und der allgemeinen Abschwellung nachgebend, ihrem temperamentvollen Wesen eine zielbewußte Reserve auferlegt oder sie ganz zum Schweigen bringt.

Das Motiv, das die figurative Gestaltung lenkt, ist das „Allraum“motiv in der Urgestalt, wie in mannigfaltigen geistreichen Wechselformen, die durch Umkehrung und Kombinationen aller Art mit ihm erzielt werden. Auch die Intervallstreckung spielt eine Rolle. Harmonische Erwägungen erfordern von Zeit zu Zeit einen Übergang vom Leerklang zum Vollklang und demgemäß die Heranziehung der Dur- oder Mollterz. So wird aus dem Urschema




das im großen ganzen den Aufbau der Komposition beherrscht, durch Verkürzung eines Tonschrittes ein




oder durch Verkürzung der beiden Intervalle ein

Durch Verkürzung des einen und Streckung des anderen entsteht der folgende kombinierte Terzen- und Sextentyp:

Auch Septime und Sekunde einigen sich zu gleichem Zwecke:

Oktavstreckung erfolgt nur in Gegenbewegung:

nicht in der Fortsetzung zur Tiefe, wie die Originalbildung es erwarten ließe. Die Gründe sind klar. Dieser letzte Typ wird der Ausgangspunkt, zu der vom Gesamtbild abweichenden Figuration:

die das Aeterna fac beherrscht und, nachdem es genügend ausgekostet ist, zur Umkehrung führt:



Die Stetigkeit, mit der das „Allraum“motiv im Streichkörper standhält, verleiht ihm das Gepräge der „incessabilis vox“ in der ambrosianischen Dichtung. Dieser Gedanke und andere geheime Fäden lassen erkennen, daß der Streicherchor in der Phantasie des Künstlers mehr und mehr zum Dolmetsch der Engelchöre sich auswächst. Die Violinen werden zu Engelstimmen. Das „Allraum“motiv wird zum lebhaften Flügelschlag himmlischer Heerscharen. Und in dem Augenblick, wo die sündige Menschheit völlig am Verzagen ist: I, 151 und der Baß in gähnender Tiefe versinkend nach Halt sucht, ist es der Schutzengel Schar, die mit bezeichnender Geste („Machthilf“quarte!) nach oben weist, wo die Hilfe naht. Auch die Bedeutung des Violinsolo im Te ergo wird damit klar: Es ist Schutzengels Flügelschlag. Er trägt das Gebet der geängstigten Menschenseele empor und bringt des Erbarmers Gnade hernieder. Andere Streicherfiguren sind seltener und mehr konventioneller Natur. Die häufigste Erscheinung ist die rhythmische Zerschneidung und Kleinteilung durch Zerlegung eines Tones mittelst Widerschlag in zwei Gleichtöne. So wird das „Ewigkeits“motiv geteilt:




Hieher gehören auch die Pulsschläge der Bratsche in den Gebetsszenen Te ergo und Salvum fac. Ebenso die der Singstimme abgelauschte schematische Figur




in der Schlußfuge, die dem Liebling der Streicher, der „Allraum“motivfiguration unüberwindliche Grenzen setzt und sie zeitweilig auf Chormotive, auf ein Mitgehen mit den Fugenthemen verweist.

Eine Figuration, wie das Gegenthema 

annimmt, hat ohnehin offensichtlich gehörig Streicherblut in ihren Adern — das nehmen die Violinen gerne auf.

Das „Hoffnungs"- und „Furcht"motiv machen sie sich auf ihre Weise mundgerecht:




neben dem umgekehrten „Bitt"motiv:

sorgen anklingende Typen, wie zierliche Nebennoten, die sich zwanglos ins Ganze fügen, für ihren Sondergeschmack.

Eine seltenere Erscheinung in der Streicherfiguration sind skalische Typen. Außer den oft erwähnten Violinsolis in den Gebetssätzen und dem von den Bässen im Verlaufe der Schlußfuge — Takt 13—15 (42—44) eingeführten verkleinerten „Menschwerdungs"motiv und dem sich gleich anschließenden kombinierten Motiv




finden sich in den Gebetssätzen charakteristische Bratschenläufe:



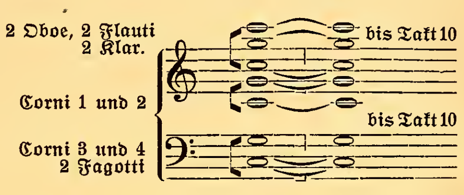

und im Schlußchor die trotz des Skalenbruches schön zusammenhängende Kette —



im ganzen wenig genug der edlen Ausbeute! Mit dem Streichquartett ist das erste Register, — die Gamba — der Brucknerschen Orchesterorgel dargestellt. Ihrem lebhaften Wesen stehen die noch ausstehenden Register mit ruhig breiter Ausladung, ihrem spitzigen streichenden Charakter mit mehr oder weniger runder Fülle gegenüber.

## Bläsergruppen

Bruckner beschäftigt im Te Deum ein Hornquartett (Corni eins und zwei in F, Corni drei und vier in F), ein Doppelblätterquartett (zwei Oboen, zwei Fagotte) und das gewöhnliche Holzbläserquartett (zwei Flauti, zwei Klarinetti). Ihre Behandlung bietet viel gemeinsame Momente. Obenan steht die orgelmäßig breite Ausladung. Die drei Quartette halten die terzlose Harmonie C-g-c, die mit einem überwältigenden ff-Pleno das Te Deum einleiten, die drei Nebennoten abgerechnet, volle neun Takte lang in turmhoher Aufschichtung und massiger Fülle fest:




Der Ruck nach H erfolgt unisono im Gleichlaut mit dem Chorunisono. Der Eingangstyp erneuert sich naturgemäß bei der Wiederholung des Hauptgedankens an Stellen wie „Te gloriosus“ (7—8 Takte) mit noch breiterem Unisononachklang auf H, und „mutatis, mutandis“ „Per singulos dies“, mit breiten Bögen bis zu vier Takten Ausladung. Das jubelnde Voll-C-Dur am Schlusse des Te Deum hält fünfzehn Takte an, wobei die Hörner den Akkord in Absätzen von zwei zu zwei, dann von vier Takten in gleicher Lage festhalten, während die übrigen Bläser — die Flöten und Oboen mit dem „Ewigkeits“-motiv — in den gleichen Absätzen steigen und fallen. Ähnliche gemeinsame Ausladungen finden sich bei „Tu rex gloriae“ und „Tu Patris“, „Tu ad dexteram“ und im Verlaufe des Schlußchores (Takt 93—118).

### Holzbläser

Flöten und Oboen treten dabei naturgemäß als die ausdauerndsten, am wenigsten anstrengenden Instrumente in den Vordergrund. Was von ihnen noch über das bereits Gesagte

hinaus gefordert wird, sieht man im Aeterna fac, wo sie gemeinsam mit den beiden Fagotten und der zweiten Klarinette erst sechs Takte lang die Tonika, dann vier Takte lang die Obersekunde herzuhalten haben, und am Schlusse, wo sie mit dem Chorsopran in weitester Ausladung bis zu acht Takten das „Sehnsuchts"motiv ruckweise aufwärts führen: acht Takte fis — ½ Takt fisis — acht Takte gis — sechs Takte a — viereinhalb Takte b! Mit diesen mächtigen Aushaltern ist eigentlich schon der größte Teil ihrer Aufgabe in der Partitur ausgefüllt. Rechnet man dazu die Pausen, so bleibt für die beiden charakteristischen Orchesterinstrumente nicht mehr viel Raum zu besonderen, ihren Farben angemessenen Wendungen. Die Lichtflut, die mit dem „Engelterzett" plötzlich hereinströmt, wird, wie schon erwähnt, durch ein orgelartig füllendes, motivisch durchwachsenes Holzbläserquartett (zwei Oboen — erste und dritte Stimme, und zwei Klarinetten — zweite und vierte Stimme) verklärt, in dem bald der einen, bald der anderen der vier Stimmen eine thematische Wendung zufällt.

Ein gemeinschaftliches Solo von hohem Reize erblüht Flöte und Oboe nach dem bekannten Einschnitt im zweiten Teile des „aperuisti" bei der Versöhnungsszene, ganz kurze Motive beiden getrennt im Salvum fac (Oboe Takt 37 und 49—50, Flöte Takt 45—46). Bei Dignare, Domine begleitet die erste Oboe mit der ersten Klarinette das steigende Skalenmotiv des Unisonochores. In der Einleitung zur Fuge führt die Oboe das steigende „Ewigkeits"motiv in lichte Höhe. In der Fuge selbst nehmen alle Instrumente mehr oder weniger am Flusse der Singstimmen Anteil. Auch Flöte und Oboe mischen sich allmählich ins Getriebe, die Flöte anfangs zurückhaltender, später beide Schwesterinstrumente Hand in Hand, und ihre Hauptaufgabe besteht darin, den Chorsopran zu verstärken. Das „Sehnsuchts"-motiv führen sie III, 43 (24) weit über das eigentliche Ziel — die Sexte — hinaus in drängenden Halbtönen bis zur Oktave empor. An der Stelle, wo der Sopran seine höchste Höhe erklimmt (III, 66—71 [37—42]), sieht sich die Oboe um eine kräftige Hilfe um und klammert sich an die erste Klarinette, während die Flöte schweigt. Im Aeterna fac, an der Stelle, wo der blendende Höhenglanz aufschimmert (Takt 28—33) ist es die erste Oboe, die mit der ersten Klarinette den kleinen Bläserchor im engsten Anschluß an das Vokalquartett zur lichten Höhe führt. Das ist alles, was Flöte und Oboe an melodisch-thematischen Evolutionen zugedacht wird. Einige wenige Takte sind es nur.

Alle übrigen Leistungen bestehen in langgehaltenen Fülltönen, die nur selten kurze melodische Nebenfiguren aufkommen lassen. Eine Hauptleistung aber ist das Schweigen, das ihnen zu rechter Zeit, namentlich im mittleren Teil des Werkes, bei den Gebetssätzen auferlegt wird. Es geschieht im Interesse der Abschwellung und um den Wiedereinsatz zu entsprechendem Effekte zu heben — die Macht der Pausen! — wohl auch aus Rücksicht auf die Sonderfärbung der Oboe, die mehr als irgend ein Instrument eine Verschwendung ihrer Reize verschmäht. Eines wird uns überdies bei Vergleichung ihrer Partien sicher: Flöte und Oboe sind Schwesterinstrumente, die sich fast nie verlassen, stets Hand in Hand (in Oktaven) oder aufs engste umschlungen (unisono) gemeinsame Wege gehen und sich, was beim weiblichen Geschlechte besonders auffällt, sogar neidlos in dasselbe Solo teilen.

Die Klarinette, die Königin der Blasinstrumente, tritt etwas mehr hervor. Außer den bereits skizzierten Aufgaben obliegt ihr die soloartige Begleitung der größtenteils vereinigten beiden Oberstimmen in der Versuchungsszene bei Tu, devicto. Die tiefe Lage schließt ja die Flöte ohnehin nahezu aus und verspricht der Oboe wenig Erfolg, während die satte Fülle der Klarinette der technischen Aufgabe völlig gewachsen erscheint und mit ihrer charakteristischen Färbung zugleich die Grundstimmung zu treffen weiß. In den beiden Gebetssätzen erfüllt sie die dankbare Aufgabe, durch sporadisches Einspringen im geeigneten Augenblicke das ins Tenorsolo eingeflochtene kleine „Bitt“motiv hervorzuheben. Bei „Quemadmodum“ wiederholt sich das Solo von der Versuchungsszene. Am Schlußchor beteiligt sich das leistungsfähige Instrument nach Maßgabe ihres Charakters lebhaft. In der Fuge treten die beiden Klarinetten, da sie ihre allseitigen Fähigkeiten ausnützen, wenn sie tiefer tauchen, in Beziehungen zu Alt (erste Klarinette) und Tenor (zweite Klarinette). Wenn jedoch der Sopran eine Verstärkung erfordert, dann rücken die beiden Instrumente in die Höhe: die erste Klarinette hilft mit Oboen und Flöten gemeinsam unisono oder in Oktaven manchem Diskantmotiv zum Durchbruch und der zweiten Klarinette fällt dann die Altlage zu, wobei sie z. B. im Verein mit der zweiten Violine (Takt 61—63 [30—32] das herausragende „Hoffnungs“motiv im Alt durch kräftige instrumentale Unterlage zum Siege führt. Im verschleierten Pianissimo spielt die erste Klarinette, das charakteristische Motiv flüsternd, (Takt 72—75 [43—46]) mit Geschick die Rolle des Dämons. Später (Takt 86 [57] ff) bringen die beiden Klarinetten in

schönem Reigen das Soloquartett umrankend, als fiktive Chorstimmen das augmentierte Streichermotiv,




um alsdann wieder zur untergeordneten Füllrolle zurückzukehren. Jedenfalls ist die Klarinette in der Holzbläserfamilie das führende und von ihrer Gattung das ausdauerndste und gelenkigste Instrument. Ihr hauptsächlichster Wirkungskreis ist die Mittel- und Höhenlage.

Für das Baßkolorit sorgen die zwei Fagotte. Ihr eigenartiger Charakter legt ihnen die größte Reserve auf. Sie kommen und gehen mit dem Orchesterpleno und darum spielen sie ihre Rolle in der Regel nur bei Aufrollung des Hauptgedankens, wobei sie sich im Verein mit Trompeten und Tuben an die Fersen des psalmodischen Chorunisonos heften. Im Aeterna fac übertreffen sie alle anderen Instrumente an Ausdauer. Volle vierzehn Takte lang stemmen sie sich mit dem in Oktaven ausgehaltenen Grundton felsenfest gegen die in Chor und Orchester gleich mächtig wogende Brandung. Das erste der beiden Fagotte nimmt in der Lage der dritten Oberstimme Anteil an der orchestralen Stützung des „Höhenglanz"motivs (II, zwei Takt 29—33) im ebengenannten Satze — die einzige Pianostelle, die es mitmacht. Im übrigen besteht die Hauptkraft der Fagotti im — — Schweigen und ihr Stimmpart gipfelt in einem häufigen „tacet". Selbst im Fugengetriebe legen sie sich äußerste Reserve auf. Das erste Fagott stützt den Themeneinsatz im Basse dreieinhalb Takte lang — dann Pausen! Das zweite vereinigt sich mit den Streicherbässen zur Betonung des „Menschwerdungs"motivs (sechseinhalb Takte), stützt nach zweieinhalb Takten das im Tenor auftretende Fugengegenthema (Takt 50—52 [21—23]) dann Pausen! Erst das Schlußpleno bringt die beiden Fagotte wieder in Fluß. Auch dort fällt ihnen — die Pauken selbstverständlich ausgenommen — der Löwenanteil an den Pausen zu.

## Hornquartett

Ein weiteres Register in Bruckners Orchesterorgel ist das Hörnerquartett. Die ausdrucksfähigen, fügsamen Eigenschaften des im Forte und Fortissimo so mächtig füllenden, im

Piano und Pianissimo so wohltuend umfächelnden Hornklanges befähigen dies Instrument zum Dolmetsch aller Seelenstimmungen. Wenn es auch selten die motivische Führung übernimmt, zur Ausbeutung der Harmoniewirkung ist es und bleibt es das ergiebigste und neutralste Klangmittel, das ob seines orgelartigen Charakters neben Orgelstreichern von jeher eine unbestrittene Heimstätte auf den Kirchenchören gefunden hat. Bruckner liebt es, gerade an seine orgelfüllenden Eigenschaften zu appellieren. Ja das Hornquartett wird unter seinen Händen zur leibhaftigen Orgel, die seinen symphonischen Adagio-Sätzen ein förmlich religiöses Kolorit verleiht. Im Te Deum konnte der Meister dem Orgelpart getrost das Epitheton „unobligat" an die Stirn schreiben. Denn was die Orgel da zu sagen hat — man sehe nur die massige Introduktion! — das besorgen in viel ausgiebigerer Weise die Bläserquartette, voran das Hornquartett, das hier und anderswo die fühlbare Lücke zwischen Klarinetten und Bässen auszufüllen hat — erstes und zweites Horn — oder wirksam die Bässe stützt — drittes und viertes Horn. Wo der psalmodische Hauptsatz seine Schatten wirft — die Stellen sind nun genügend bekannt —, da stellt auch das Hörnerquartett sein Kontingent. Im Pianissimo gibt es dem Trishagion genügend harmonisches Relief in breiter Ausladung. In die so ruhig verlaufende Episode, die sich p—pp über die Verse 11, 12 und 13: Patrem immensae, Venerandum tuum und Sanctum quoque erstreckt, greifen das dritte und vierte Horn mit längeren Aushaltern und rhythmisch lebhaftern Schlägen dann und wann ein. Dann ein langes „tacet" bis gegen Ende der Versöhnungsszene („aperuisti" I, 155), wo sich die Hörner mit einigen kurzrhythmischen Harmonieschlägen beteiligen. In der Klarinette zeigt sich dabei der Pferdefuß — das höhnische „Fall"motiv im Anschluß an das „Hoffnungs"motiv. Haben etwa diese weichen (p und mf) Hörnerschläge besondere Bedeutung? Wir wollen sehen. Das erste Horn stützt den Tenor im „Höhenglanz"quartett Takt 29—33 im Aeterna fac. Im ersten Gebetssatze Te ergo läßt die wohlberechnete äußerste Zurückhaltung kein Horn aufkommen. Der Parallelsatz Salvum fac steht bereits im Zeichen einer wachsenden Flut und zieht zuerst das vierte Horn zur Füllung und Motivbetonung (fallende Quarte Takt 12!) heran, bis zuletzt das ganze Quartett mit einem Pianissimoakkord eingreift — dann Pause! Vier Takte später dieselbe Erscheinung, aber in erhöhter Lage und mit Forte. Eine hervorragende Rolle spielt das Horn in den ebenfalls von andächtiger Gebetsstimmung

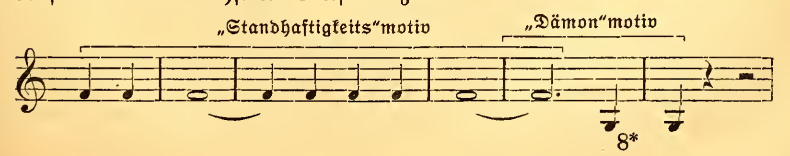
getragenen Versen Dignare und Miserere. Während Chor und Streichquartett im Verein mit der ersten Oboe und Klarinette unisono das aufsteigende Skalenmotiv wiederholen, verankert sich das zweite Horn mit auffallender Energie plötzlich im Grundton c, hält ihn dreieinhalb Takte lang fest und führt die Melodie alsdann über des aufwärts zur Terz es, letzteres wieder drei Takte lang festhaltend:




Wie vergliedert und verkettet sich hier doch das steigende Choralmotiv so wundersam. Chor und Orchester sind von einem und demselben Gedanken erfüllt. Ein innig Gebet steigt empor: „Ascendit deprecatio". Es wird geradezu zum „Beharrlichkeits"motiv, das nimmer abläßt. Der aufsteigenden Linie folgt die fallende in gleichen Etappen: „Descendit Dei miseratio". Oder ist es ein anderer Gedanke, der diese Wendung herbeiführt? Urplötzlich senkt sich ja die Linie. Chor und Orchester wenden das sieghaft aufwärts drängende Motiv auf einmal zur Tiefe. Der Chorbaß vergrößert es und führt es mit Eintritt des Miserere in markigen Konturen abwärts c-b-as, während

der Sopran es mit packender Wendung (des-es-f) im nächsten Momente wieder nach oben kehrt: es ist ein Kämpfen und Ringen um das ewige Heil, einen Sehnen und Zagen, ein Hin- und Herschwanken zwischen Hoffnung und Furcht. Wie wird das Schauspiel enden? Sieg oder Tod? Der Baß fängt an zu wanken. Dreieinhalb Takte lang klammert er sich an das „Standhaftigkeits"motiv. Aber nun beginnt der Boden unter seinen Füßen zu weichen. Langsam sinkt er (II, 37, 85) hinab in den gähnenden Schlund ... zur Sekunde ... Terz (Furchtmotiv) ... zur Quarte ... Quinte. Entsetzt fliehen die Geschöpfe — die Instrumente schweigen und überlassen die Menschheit (Vokalchor) ihrem Geschicke ... aufhorchend (Pause!) was nun kommen wird.

Aber wir müssen zurückgreifen. Woher das alles? Was ist geschehen? — Feindliche Mächte sind daran, die Seele zu verderben, die Grundfeste der Hoffnung zu erschüttern. Der Gedanke an Sünde und Schuld, durch das Wörtchen „peccato" entfacht, dämpft nach dem Aufseufzer „nos" rasch die mutlos sinkende Stimmung. Förmlich kleinlaut (pp) wird der Sang „nos custodire". Nach lawinenartigem Niederrollen zuletzt noch der lautlos dumpfe Fall pp g-c. Und da der Baß nun motivisch in die Tiefe sinkt, ist es, als ob der Stern der Hoffnung gänzlich untergehen wollte. Noch einmal klammert sich die geängstigte Seele an das Trostwort „Domine" und reckt sich an ihm empor. Und diesmal ist der Sopran es, der der Gefahr trotzt. In dem Augenblicke, wo der sonst so standhafte Baß unterzugehen droht, wendet er mit plötzlichem Ruck — Trugschluß Takt 96—97! — die Gefahr und zieht mit dem augmentierten „Hoffnungs"motiv (des-es-f) den Chor aus dem drohenden Abgrund empor zum Lichte der Des-Durharmonie. Vers 26 Dignare ist ein Gebet. Im Gebete ist das schwache Geschlecht stark und das Weib wird die Retterin aus Not und Tod. Pause! Was nun? Das ist der Moment, wo der Versucher naht. Wie ein sanfter Windhauch umkost in weichstem pp Des-Durvollklang (Posaunen- und Hörnerchor) schmeichelnd die Seele. Und eine geheimnisvolle Stimme flüstert der erschauernden (ppp, das einzige Chor-ppp der ganzen Partitur!) Seele verführerische Kosetöne im weichsten Tonfalle zu:



Das erste Horn ist es, das mit schmeichelndem Tone pp das „Dämon"motiv flüstert. Aber die Lockung, die in echt dämonischer Weise mit dem über vier Takte lang festgehaltenen f („Standhaftigkeits"motiv!) die geängstigte Seele verhöhnt, ist vergebens. Mit unerschütterlicher Standhaftigkeit hält sich das „Gebets"motiv fest. Auch in diesem Momente der tiefsten Versunkenheit (ppp) klingt es in der Seele nach, wallt es auf (Baß) und ab (Tenor), während der Sopran feststeht — zehn Gleichtöne (g) in einer Reihe das bisher dem Basse eigene „Standhaftigkeits"motiv — und schließlich mit Aufraffung der letzten Kraft crescendo sempre das „Hoffnungs"motiv zum Siege führt. Die zwei Hörner aber spielen in dem dramatischen Tonsatz ihre besondere Rolle. Wie eine Säule trägt das augmentierte „Hoffnungs"motiv des zweiten Horns (Takt 75—80) das ganze Chor- und Orchestermassiv. Und daß gerade ein Horn es ist, dem hier die führende Rolle zufällt, erhöht die Bedeutung dieser Stelle. Andrerseits ragt das „Dämon"motiv gerade dadurch heraus, daß es völlig isoliert neben dem Chore auftritt. Der Meister malt uns hier in Tönen mit überzeugender Logik eine Versuchungsszene so getreu, wie sie kein Meisterpinsel je veranschaulichen könnte. Die Menschenseele allein mit dem Versucher. Die Tugend der Hoffnung gibt der Seele gegen die Einflüsterungen des Bösen Halt und schlägt den Versucher in die Flucht. Das Gebet siegt. Descendit Dei miseratio: Gottes Barmherzigkeit steigt hernieder. Und sie steigt tief herab bis zum ärmsten Sünder — von $g^2$ zu $d^1$ super nos!

Es kann kein Zufall sein, der diese überzeugenden Pinselstriche geführt hat. Die ganze Szene mußte so klar vor der Seele des Meisters stehen als er das Tonbild niederschrieb, so klar, wie sie für das Auge des sinnigen Beschauers mit lebendigen Gestalten aus der Partitur heraustritt. Es wiederholen sich die Eindrücke, die aus den Ideen des Tu, devicto herauswuchsen und dort unter dem Einflusse der Gedanken Sieg (devicto) und Stachel (aculeo) das mit der dort aufstachelnden, hier kosenden Septime unverkennbar gezeichnete „Dämon"motiv schufen, um ihm auf gleichem Fuße dort im Orgelpunkt des Chorbasses, hier im beharrlichen Gleichton g des Sopran den Begriff felsenfester Standhaftigkeit gegenüberzustellen. Er wird hier durch das machtvoll aufwärts drängende und unablässig wiederkehrende „Hoffnungs"motiv noch verstärkt. Die beiden Hörner finden Gelegenheit zu künstlerischen Glanzleistungen. An ihrer Auffassung hängt der ganze Erfolg der ergreifenden Episode.

Die paar Takte sind auch die einzige solistische Leistung, die von Hörnern verlangt wird. Im Schlußchor halten sie sich anfangs zurück, um mit dem Posaunen- und Streicherchor in glänzendem H-Dur den Auftakt zur Fuge zu geben, die dann nach einer spannenden Generalpause so überraschend mit f-g im Soprane einsetzt. In das Fugengetriebe mengen sie sich zunächst wie sortierend mit grundlegenden Akkorden, gehen aber schnell zu thematischer Wendung über, indem sie sich in ruhig tiefer Lage (erstes Horn in Tenorlage) bewegen. Das Hauptmotiv (non confundar) wird von den vereinigten zwei Hörnern I und II mit forzierter Plastik herausgehoben. Einmal an melodischen Fluß gewöhnt, vergißt das Quartett zuletzt seine untergeordnete Füllrolle und schließt sich im letzten Absatz mit schärferen rhythmischen Akzenten an den Vokalsatz. Fast ist es, als ob sie dem Posaunenchor gleich Silbe für Silbe mit deklamieren wollten, ein Verfahren, das sie sonst mit wenigen Ausnahmen — cfr. Pleni sunt coeli et terra (Takt 65—66) verschmähen. Bei der Motivparade vertritt das erste Horn mit der an dieser Stelle von allen Instrumenten geradezu eifersüchtig entwickelten Energie die Interessen des „Macht"motivs, das dritte Horn die des „Furcht"motivs, die beiden anderen stehen in Gegenbewegung — das zweite Horn abwärts, das vierte Horn aufwärts — für das unausgefüllte Terzmotiv ein. Es ist nicht uninteressant, daß das zweite Horn mit dem e (Takt 25) aus der Rolle fällt. Ein Druckfehler?

## Die Orgel

Damit sind die einzelnen Register der Brucknerschen Orchesterorgel erschöpft. Es erübrigt nur noch, die Stellung der Orgel selbst, das „Organo" im Orchesteraufbau zu erörtern. Wie schon das vorgesetzte „unobligat" sagt, ist sie entbehrlich und kann eventuell aus dem Ganzen ausscheiden. Ist ja ihr Part tatsächlich erst später ergänzend hinzugesetzt worden. Und doch möchte ich auf ihre durchaus nicht so unwesentliche Stütze nicht unter allen Umständen verzichten. Wenn sie z. B. in den letzten fünfzehn Takten der Partitur mit gehaltenen Pedaltönen vollgriffig das „Ewigkeits"motiv bis zur letzten Stufe hinaufklimmt, so bleibt sie in der lichten Höhe des $c^3$ einfach hängen und hält im Vollglanze dieser hellen Klangfarben bis zum letzten Takte stand, während die Flöten und Oboen mit dem Chorsopran sich wieder motivisch senken und im Falle die Klarinetten mit sich ziehen, nachdem sie schon von vorneherein auf den eigentlichen Zielpunkt ($c^4$!) hatten verzichten müssen. Die Orgel

tritt hier mit ihren 4'-Registern ergänzend ein und ihr selbständiges Aushalten in höchster Lage ist sicher nicht ohne Einfluß auf die Endstimmung: Sphärenklänge in lichten Höhen!

Wie die Instrumentalchöre, so ist auch die Orgel für Bruckner nur ein massiger Füllchor und damit die ständige Begleiterscheinung der pompösen Hauptsätze mit ihrem glänzenden Orchesterpleno. Sie kommt und geht mit dem stehenden Tutti-ensemble, das in der Regel die im Unisono vereinigten Chormassen mit entsprechendem Prunke umgibt. Eine diskretere Mitwirkung wird nirgends von ihr gefordert, auf die in ihr schlummernden Solokräfte, auf die oft orchestrale Ausdrucksfähigkeit einzelner ihr eigener Klangfarben, auf die Mithilfe ihrer zarteren Register im voraus verzichtet, von dem Glanz und der Fülle ihres Pleno dafür um so ausgiebiger Gebrauch gemacht. Fast immer charakterisiert ihren Eintritt ein ausdrückliches Pleno und Pleno sempre oder wenigstens ein ff und jede weichere Stimmung im Werke schließt sie, ich möchte sagen: selbsttätig aus. Die Detailmalerei besorgen ja die Orchesterfarben. Die Gebetspartien Te ergo, Salvum fac, Dignare, Domine versäumt sie völlig, ebenso die in ihrer zielbewußten Einschränkung große „dramatische Szene“ Tu, devicto und die Parallelstelle Quemadmodum.

Wäre nicht der pompöse 19taktige Zwischensatz „Per singulos dies“, so hätte die Orgel von der Mitte des Aeterna fac bis zum Pleno fff, mit dem sie noch im letzten Absatze des Schlußchores mächtig eingreift, nichts als eine für den Organisten sehr erquickliche Ruh und Rast. Jedenfalls erhält sie neben den Pauken den Löwenanteil an den Pausen. Für den Organisten erwächst auch sonst keine nennenswerte Anstrengung. Es braucht nicht Augen- und Fingerfertigkeit; nur gehörige Spannweite ist erforderlich, um all die Vollgriffe zu leisten, die der Meister verlangt. Nach Harpeggien, Skalenläufen, koloristischen Tiraden und dergleichen Glanzmitteln, mit denen der Virtuose brillieren könnte, nach einer aufgelöst fließenden Faktur nach Rheinbergers und andrer Art steht nicht des Meisters Sinn. Dafür nützt er ihre beste Kraft, die breite Macht und Fülle ihres tragenden Tones mit zielsicherer Meisterschaft aus. Zierliches Passagenwerk geht auf der Orgel ohnehin regelmäßig verloren und würde von der Wucht eines Brucknerschen Orchesters unbarmherzig erdrückt werden. Was täte derlei Flitterwerk im Zyklopenbau des großen Te Deum? Haben doch die Streicher zu tun, daß sie mit ihrer Figuration durchdringen. Wie oft müssen sie zur

Unisonoführung und Oktavenverdoppelung greifen, um sich geltend zu machen — die Streicher, denen das eilige Wesen im Blute liegt! Darum tut Bruckner ganz recht, daß er an die beste und ureigenste Eigenschaft des kirchlichsten aller Instrumente appelliert, die voluminöse Füllkraft, die massig unterlegt und in mächtigen Dauerharmonien das Riesengebäude eines 4—8stimmigen Chors und eines 25stimmigen Orchesters erfolgreich stützt.

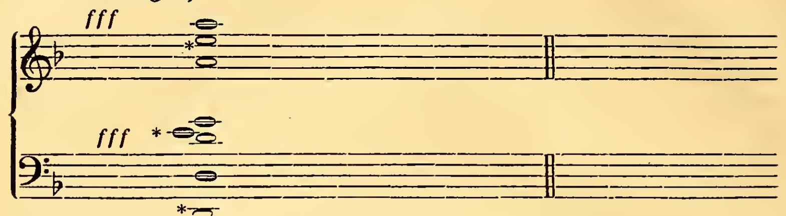
Die Orgel einigt sich in achtstimmigem Satze (Doppelpedaltöne und je drei Töne für jede Hand) mit den Holzbläserchören und dem Hornquartett zu gemeinsamer Aktion in Dauerwerten, die sich gerne über zehn Takte erstrecken: das geschieht schon in der pompösen Introduktion und an den zahlreichen Parallelstellen. Und wo sie sonst eingreift, geschieht es in mächtig ausladenden Harmoniewellen. So beim Pleni sunt coeli et terra.

In der prunkvollen Einleitung des Aeterna fac ist die Orgel das letzte Instrument, das eingreift und das erste, das ausscheidet. Sie ist eben eine Tonwelt für sich und steht dem gewaltigen Orchestermassiv selbständig, gleichberechtigt gegenüber. Wo sie ins Pleno fährt, ist es, als ob eine neue Welt ins Universum träte. Und mag auch die Zahl der Orchesterstimmen noch so reich sein, möge ihr Klangmaterial turmhoch aufgeschichtet sein, immer gibt es noch eine Lücke zu decken und wo scheinbar alle Akkordstufen besetzt sind, gibt es eine rhythmische Variante zu stellen, Teilrhythmen zusammenzufassen. Das ist die Aufgabe der Orgel da, wo sie nach einer harmonisch dünneren Einleitung im Aeterna fac beim fff plötzlich mit vielstimmigem Vollakkord auftritt. Die Orchestersituation ist dabei folgende:




Wie man sieht ist hier in der hochaufgeschichteten Harmoniemasse jedes Pöstchen besetzt, sowie man das Ganze addiert und die Dauernoten (Ganztaktnoten) mit den bewegt gestoßenen

Tönen (Viertel- und Achtelnoten) zusammenhält. In der Orchesterdauerharmonie für sich sind jedoch fühlbare Lücken (*), die von der Orgelharmonie




wirksam ergänzt (*) werden. Nicht bloß dynamische, auch technische Maßnahmen lassen den Meister die Orgel heranziehen. Trotz der fakultativen Stellung des Instrumentes gibt es Augenblicke, wo wir ungern auf seine Beihilfe verzichten würden, da seine Vorzüge aufs vorteilhafteste in Erscheinung treten.

## Pauken

Noch ein Instrument harrt der Besprechung: die Pauke. Auch in ihrer Behandlung zeigt sich der Meister. Denn nichts kennzeichnet das echte Pfuschertum mehr, als ein Mißbrauch dieses für ein großes Orchester unentbehrlichen Instrumentes. Seine Wirkung kann ebenso wohltätig als gefährlich werden. Die Grundtonart verlangt Timpani C.-G. Mit diesen Tönen reicht der Meister. Nur im Aeterna fac verlangt er eine Umstimmung auf die diesem Absatz zugrunde liegende D-Molltonart mit den Tönen d und a. Naturgemäß werden die Pauken noch weniger beschäftigt als die Orgel. Ihre Hauptaufgabe ist als letztes Prunkmittel das Orchesterpleno zu heben. Daher ihr spätes Auftreten und rasches Verschwinden! Sie kommen zuletzt und gehen zuerst. So machen sie mit ihrem Fortissimo-Tremolo in dem 13taktigen Eingangssatze nur sechs Takte mit. Und nicht immer bleiben sie dem Pleno treu. Bei den Parallelsätzen sieht man oft vergeblich nach ihnen aus. In den Versen Te Martyrum candidatus, Tu rex gloriae sowie am Schlusse des Aeterna fac bleiben sie stumm. Bei „Per singulos dies“, wo der Plenoprunk sich über neunzehn Takte erstreckt, halten sie mit ihrem stets durch einen kräftigen Schlag abgebrochenen Tremolo nur drei Takte stand. Nicht die Rücksicht auf die Bequemlichkeit des Instrumentalisten, sondern zielbewußte künstlerische Reserve veranlassen diese Maßnahme. Denn bis zu dem mit allem instrumentalen Prunke eingeführten

„Ewigkeits“motiv „saeculi“ gäbe es zum Umstimmen Gelegenheit genug. Die Gebetsstimmung duldet keinen Paukenschlag: Daher die Pausen im Te ergo, Salvum fac, Dignare etc. Auch das Fugengetriebe im Schlußsatz will er nicht stören, nicht den gleichförmigen Fluß der Themen unterbrechen. Er kündet lieber den Eintritt neuer Gedanken, neuer Stimmungen. Und so verraten die Pauken mit dem leise erschauernden Windeshauch eines pp-Tremolo angsterfüllt das Nahen des Versuchers vor dem Eintritt des „Dämon“motivs im Schlußsatz (III, Takt 70—72 [41—43]). Daß sie den „ewigen Glorie“jubel zuletzt mit einem fff-Tremolo und gehöriger Ausdauer (vier Takte Dominante, fünfzehn Takte Tonika) mitmachen, ist selbstverständlich. Was wäre der Himmel ohne Pauken und eine ewige Siegesfeier, in der nur ein Instrument nicht einstimmte?

Das pp- und ppp-Tremolo ist im großen Te Deum beinahe noch reicher bedacht als das ff- und fff-Tremolo. Es stützt acht Takte lang den „standhaften“ Chorbaß in der Versuchungsszene und endigt mit dem stereotypen Schlag auf der Hauptthesis.

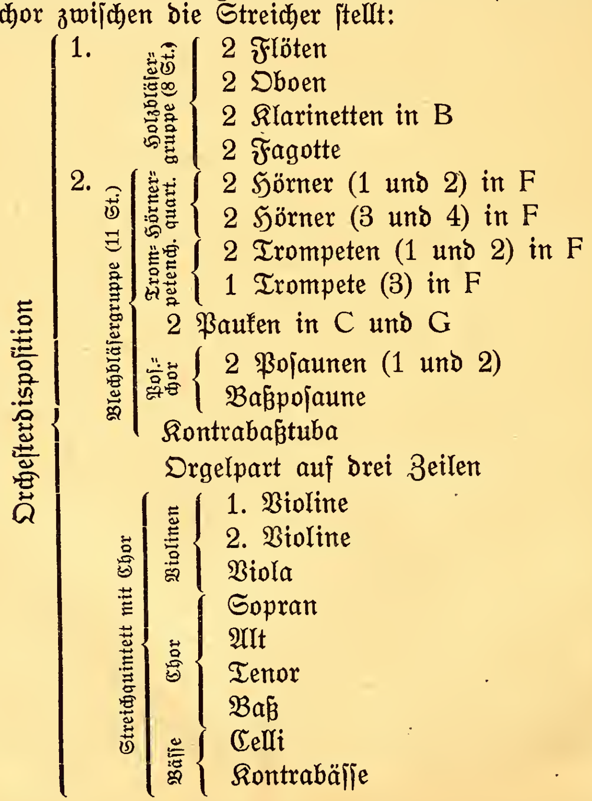



Die dem Chorbasse und dem Kontrabaßpizzikato angewiesene Vortragsnorm gilt dabei zweifellos auch der Pauke: es ist dasselbe Motiv, das die drei im Vereine vertreten: das in langem Orgelpunkt sich erstreckende „Standhaftigkeits“motiv. In dem immensen Spalt, der sich beim zweiten Einsatze des „aperuisti“ zwischen Himmel und Erde auftut, gesellt sich zu den dreien auch noch das Cello auf derselben Dominante. Die Pauke aber hat hier eine ebenso diffizile als dankbare Aufgabe, in ständigem Wachsen (poco a poco crescendo), vom ppp aus innerhalb acht Takten auf den fff-Einsatz „Tu ad dexteram“ überzugehen. In dem von andächtigster Gebetsstimmung getragenen Mittelteil des Werkes eröffnet sich den Pauken kein Wirkungskreis. Auch auf die Mitwirkung eines pp-Wirbels wird in dieser jedes instrumentalen Prunkes entkleideten Weihestimmung prinzipiell Verzicht geleistet. Dessen isolierte Stellung inmitten der Schlußfuge wurde bereits präzisiert. Eine weitere Aufgabe erwächst den Pauken im großen Te Deum nicht. Nur ihr Tremolo kennt das Meisterwerk: den Wirbel, der es versteht, durch rascheste und diskreteste Tonerzeugung auf dem gefahrdrohenden Instrumente den Eindruck eines ununterbrochenen Zusammenhanges der erzeugten Tonmasse zu erzielen. Die lärmende, polternde Art in gestoßenen Viertel- und Achtelwerten schließt der Meister aus, über-

läßt sie lieber, wie die Versuchungsszenen zeigen, den Streicherbässen und die Liturgie wird ihm diese Diskretion danken. Selbst die Pauke weiß er geschickt mit der Grundstimmung seines Orchesters zu umgeben, das nichts als ein stimmen= und farbenreiches Orgelwerk ist. Er verzichtet auf ihre viel mißbrauchte Hauptstärke, das eigentliche Schlagen, und appelliert auf die rollenden, orgelartig füllenden Eigenschaften des Wirbels in allen Stärkeabstufungen, vom erschauernden Pianissimo bis zum donnernden Fortissimo.

## Die Orchestergruppierung

Der Gesamtorchesterapparat des Brucknerschen Te Deum umfaßt demnach 1. eine Holzbläsergruppe mit acht Stimmen, 2. eine Blechbläsergruppe mit je einem Hörner=, Trompeten= und Posaunenchor, nebst Streichquintett und Pauken in einer Disposition, die die Orgel in die Mitte der Partitur und den Vokalchor zwischen die Streicher stellt:



Damit sind zugleich die Umrisse gegeben für die gewöhnlichen Gruppenformationen. Der Meister betrachtet jede Gruppe für sich als durchgehendes Register in seiner Orchesterorgel, das er im gegebenen Falle zieht, um nach Ermessen zu verstärken, zu füllen, zu färben — im Pleno oder in stimmungsvoller Detailmalerei. Deshalb treten die Gruppen regelmäßig vollzählig als geschlossenes Ganze in Erscheinung, ob nun unisono, was die schmetternden Instrumente lieben, oder als Akkord ausschwärmend — der gewöhnliche Typ des Hörnerquartetts und der Holzbläsergruppen. Daß eine Stimme zu Sonderzwecken aus dem Ganzen ausscheidet, ist eine Seltenheit. Zweierlei Interessen können dazu veranlassen: die getrennte Stimme tritt entweder als Solo in den Vordergrund oder sie scheidet als überflüssig aus: daher die Pausen.

## Die Soli

Der eigentlichen Soli sind wenige. Sie beschränken sich auf die malerischen Versuchungs- und Gebetsszenen. Und je mehr die solotüchtigen Instrumente sich im allgemeinen zurückhalten, um mit heroischer Entsagung in tapferem Korpsgeiste sich in den Dienst der Pleni und Gruppenzwecke zu stellen, desto emsiger treten sie in den Vordergrund, wo die gemeinsamen Bande sich mehr und mehr lösen, so daß sich bei gegebener Gelegenheit die Solo förmlich häufen und einander ablösen. Das ist die Lage in der dramatischen Versuchungsszene. Mit dem Eintritt des „Dämon"motivs löst sich die Tenorposaune ab, um dasselbe gehörig zu fundieren. Und im nächsten Augenblicke verläßt die erste Klarinette ihre gewohnten Geleise und gesellt sich mit solistischem Akzente zu den vereinigten Oberstimmen. Gleich darauf nach der längeren Orchesterpause reichen sich die erste Flöte und erste Oboe die Hände zum gemeinsamen Vortrag ihres reizenden, in den Umrissen des „Menschwerdungs"motivs gehaltenen Solos. Die erste Klarinette stellt sich ihnen baldigst mit aufsteigenden Motiven entgegen. Dazu der Orgelpunkt im Basse und die polyphonen Evolutionen der übrigen Chorstimmen — das gibt ein Tonbild von unsäglichem Reize. In den Gebetsszenen legen die beteiligten Instrumente mehr oder weniger ihren rein begleitenden Charakter ab und gefallen sich wenigstens für Momente in selbständigen motivischen Phrasen, bis die Solovioline zuletzt in ätherischer Höhe engelgleich auf- und abschwebt. Das markanteste, charaktervollste Solo des ganzen Werkes. Kurz ist das Hornsolo in der Versuchungsszene bei „miserere nostri":

der Eindruck ist jedoch ein unverlöschlicher. Mit schneidender Schärfe durchdringt das isolierte erste Horn im Aeterna fac Takt 35 das nur von zwei Violinen und Violindoppelgriffen begleitete Oberterzett. Vom Quartsextakkord ausgehend senkt sich die Harmonie in feierlichem B-Moll zur Tiefe. Das Horn, das eben im Anschluß an den Tenor mit kräftigen Oktavschlägen in drängenden Halbtonschritten aufwärts stürmte, ist mit dem Fortissimo-b noch nicht zur Ruhe gekommen. Nach einer Pause von eineinhalb Takten folgt noch ein letzter motivischer Wellenschlag. Und dieser fährt mf in die B-Mollharmonie hinein. Aber nicht konsonant: er würde sonst vielleicht im Ganzen ungehört untergehen und das f bedarf als Grundton im Quartsextakkord ohnehin keiner Stütze. Daher die schneidende Dissonanz, die sich das Motiv als Zielpunkt für seine Abschiedsgeste wählt. Das hängt! Das erste Horn hat in gefährlicher Situation noch einen Kernschuß geleistet, bevor das Gros anrückt, das fff-Pleno, das im nächsten Takte einsetzt. Die Fuge löst naturgemäß die gemeinsamen Bande und individualisiert, teilt, trennt nach Bedarf, indem sie die Instrumente einzeln an gleichartige Stimmen fesselt. Doch fehlt es, während diese in ständigem Wechsel fließen, für die Orchestergruppen niemals an einigenden Punkten, die zu gemeinsamen Harmonieschlägen ausgenützt werden, um das in Melodie aufgelöste Getriebe mit metrischen Akzenten zu markieren. Die Instrumente sind Herdentiere, die sich allein nicht wohl fühlen und nach kurzem Abschwärmen raschest wieder zum Schwarm sich gesellen. Inmitten des Schlußchores erblüht noch der ersten Klarinette ein reizend Solo: in kosendem Pianissimo flüstert sie der geängstigten Seele das lockende „Dämon"motiv zu.

### Die Schweiger

In Pausen gefallen sich jene Stimmen, die ihres Sondercharakters wegen sich nicht für alle Situationen eignen, mögen diese Charaktereigenschaften nun von einem speziellen Reize sein, den man nicht gerne verschwendet, wie bei der Oboe, oder von dröhnender Lärm- und Durchschlagskraft, die sogar im Pleno Vorsicht gebietet, oder von jenem komischen Beigeschmack, der die Fagotte von einer Individualisation namentlich in der Kirche ausschließt und sie auf Füllzwecke für Pleno und Gruppenharmonien beschränkt. Die dröhnende Kraft legt nicht bloß der Pauke viel Schweigen auf, sondern diktiert auch der Baßtuba häufig Sonderpausen. Sie löst sich eingangs schon nach wenigen Takten von der zuständigen Gruppe ab und verschwindet für

drei Takte, ankert sich dann wieder am gemeinsamen Unisono fest, macht aber den das „Macht"motiv festnagelnden Quartfall H-Fis nicht mit, sondern fundamentiert mit ausgehaltener Tonika H den zyklopischen Leerklang — ein Verfahren, das bei der Parallelstelle (Te Prophetarum) sich wiederholt. Etwas immens Weitendes, Massiges haben die klaffenden blanken Quinten der beiden Posaunenchorbässe (Trombone basso und Kontrabaßtuba) als Boten des „Ewigkeits"motivs zwischen den beiden Worten „saeculum saeculi".

Eine Glanzstelle erblüht der Tuba inmitten der Schlußfuge Takt 59 (30). Zwischen langen Pausen, die vorausgehen und nachfolgen, taucht, isoliert von ihrem Chorensemble — die drei Posaunen haben Pause — plötzlich die in den Orkus sinkende Prachtmelodie auf,




die Gelegenheit zur Entfaltung wuchtiger Gewalten gibt. Es ist klar, daß diese Glanzstelle der Tuba, die das erwähnte ff herausragende Altthema mit Macht basiert, ihre besondere Bedeutung hat. Das (verkleinerte) „Hoffnungs"motiv wird in der von der zweiten Klarinette gestützten Altstimme zur apodiktischen Donnersprache unerschütterlicher Zuversicht und Standhaftigkeit. Mit dem so ausdrucksvoll hinausgerufenen „in aeternum" wird Welt und Satan Trotz geboten. Aber noch ist der Sieg nicht erfochten. Es fehlt an Einigkeit. Während der Alt himmelhoch jauchzt, regt sich im Basse das Verzagen, und die Tuba kündet dröhnend tiefen Fall. Im nächsten Augenblicke bringt die Violine das blitzartige „Sturz"motiv, mit dem das Verderben in Eilschritten naht — das „Fall"motiv überspringt hastig Stufen (daher die Terzfälle!), das „Hoffnungs"motiv wendet sich fallend zum Ausdrucke resignierender Furcht. Wie haftet die Violine an dem so sehr verkleinerten „Furcht"motiv! Und während der Sopran das Höchste an Macht aufbietet und allein nach aufwärts strebt, beginnt ein allgemeines Versinken in Chor und Orchester — das Drama von den masurischen Seen! —, bis auch der Sopran sein fragend, zagend „Domine" pp im Dämonidiom stammelt! Aber der Baß hat sich im Fallen festgeankert und hält mit seinem Orgelpunkte auf g neuerdings stand. Das gibt Hoffnung auf Rettung. Das ist die Bedeutung dieser Glanzstelle der Baßtuba.

Im übrigen gehört unser eherner Kontrabaß zur kleinen Zahl der großen Schweiger, die ihre Donnerstimme zurückhalten, um sie im großen Momente mit um so größerem Glanze zu entfalten. Ihre Stärke sind die Pausen.

Beim Fagotte liegt die Sache anders. Nicht die dröhnende Kraft schließt ihm in den meisten Situationen den Mund, sondern der eigenartige glucksende Ton weist ihm als Wirkungsfeld das Gebiet des Komischen, einer jovialen Derbheit oder Jämmerlichkeit zu — Stimmungen, für die religiöse Vorwürfe wenig Platz haben. Nach einem Fagottsolo wird man darum im großen Te Deum vergeblich suchen. Die einzige Stelle, wo es außer den Plenosätzen ein Wort mitzusprechen hat, ist das Bläsersextett, das das Höhenglanzquarett (II, 2, 29) am Schlusse des Aeterna fac zu stützen und zu tragen hat; doch wird ihm zur Sicherung das zweite Klarinett beigesellt, das seine Schwächen zu decken hat. Die beiden Instrumente sind eben in dieser Episode nichts anderes als Vizebässe, die in der zielgemäß gewählten Höhenlage den tiefsten Harmonieton geben: Bässe fordern eben Verdoppelung, die hier durch das größtenteils in höherer Lage sich bewegende und nur flüchtig mit dem Grundton nachschlagende Horn direkt verlangt wird. Weder die Klarinette noch das an und für sich ungeeignete Fagott würden hier als Harmoniefundament ausreichen: beide vereint erfüllen vollkommen ihren Zweck und die gefahrdrohende Blöße des Fagotts wird durch die schützende Hülle des Klarinettones glücklich verdeckt. Das ganze Sextett aber ist ein Meisterwerk orchestraler Gruppierungskunst.

Im Pleno, wo so viele Stimmen von teilweise gewaltiger Fülle sich um seine näselnde Stimme legen, fällt das Fagott ein und zur Farbenmischung tragen auch seine Eigenschaften ihr gut Teil bei — in virtuosen Aushaltern von respektabler Länge, die bereits zitiert wurden (z. B. im Eingangssatze des Aeterna fac) und mäßigen melodischen Wendungen. In jeder Lage aber bewahrt es trotz seines gelenkigen Wesens, das es auch zu Kapriolen aller Art befähigen würde, seinen getragenen Ernst. Sein ganzes Streben ist orgelartige Fülle: so will es Meister Bruckner.

Und doch kommt auch für das Fagott der große Moment, wo es aus dem Orchestermassiv herausragend seine motivische Rolle spielt. Eignet es sich ja so vorzüglich als Sprachrohr des Höllendrachen. Darum sind die beiden Fagotte in Oktavgängen

vereint sofort mit Satans „Droh"motiv zurstelle, da der Gedanke an die Kirche auftaucht (I, 91). Gelingt es dabei dem Widersacher, die ganze Schöpfung zur Empörung gegen den Felsen Christi aufzustacheln (Orchesterunisono!), so leuchtet der Triumph der Kirche um so heller. Und später (I, 192), da er mit dem augmentierten „Droh"motiv gegen den Allmächtigen sich auflehnt, findet er keinen Anhang mehr. Die Fagotte sind fast gänzlich isoliert. Bruckners Idee verrät sich schon aus der Art und Weise, wie er hier das breit ausladende Motiv eigens für die Fagotte konstruiert und die übrigen Instrumente absondert. Die Diskante stellen sich mit dem „Macht"motiv auf des Allmächtigen Seite und die Bässe wenden sich ab, wo sie nur können. Es wird Aufgabe des Dirigenten sein, hier den Absichten des Meisters folgend, dem „Fagotten"motiv die entsprechende Folie zu verleihen.

## Gruppenformen

Der orgelähnliche Registercharakter, den der Meister seinem Orchester aufdrückt, bringt es natürlich mit sich, daß die Instrumente stets gruppenweise gesondert aufmarschieren. Die Orchestergruppierung erhält damit eine derartige klare Übersichtlichkeit, das Partiturbild eine geschlossene Einfachheit, daß man unwillkürlich an das Sprichwort denken muß: In der Beschränkung zeigt sich der Meister. Im Interesse dieser durchsichtigen Logik verzichten die einzelnen Instrumente auf Entfaltung glänzender Sondereigenschaften und fühlen sich in echtem Korpsgeist ständig als Teilglieder eines geschlossenen Ganzen, das ihre Bewegungen bestimmt und einheitlich ordnet.

Gruppenordnung und Gruppenwechsel im großen Te Deum sind ein Kapitel für sich und es sollen im nachfolgenden nur die Hauptumrisse skizziert werden.

Schon das Pleno ist hier von besonderem Interesse und kann als Vorbild für ein großes kirchliches Orchester gelten.

Fast immer gruppieren sich die beiden Flöten und Oboen à 2 und vereinigen sich die vier Instrumente auf einem Ton, dem höchsten im akkordischen Aufbau, unisono als melodieführende Stimmen. Der im grandiosen Pleno hereinstürzende Hauptsatz und seine Wiederholungen sind Beweise dafür. Wird im Interesse einer lückenlosen Akkordabstufung in lichter Höhenlage eine Trennung für notwendig erachtet, so löst sich zunächst die zweite Oboe ab, während die erste noch mit den vereinigten beiden Flöten geht, wie in der Introduktion des Aeterna fac

und gegen Schluß des Verses Per singulos dies bei den Worten „in saeculum, et in saeculum“. Oder es trennt sich die erste Oboe, während die zweite mit den Flöten in der (tiefen) Oktave geht, wie im Pleni sunt coeli. Mitunter gehen beide Oboen vereint, wie im Tu ad dexteram bei dem B-Mollakkord über gloria oder getrennt, wie im darauffolgenden As-Durakkord abseits der beiden vereinten Flöten ihre eigenen Wege. Vorbildlich sind solchergestalt die lichtvollen dreistimmigen Akkordschläge in ätherischer Höhe, die zur speziellen Akzentuierung der Glanzworte „Christe“ und „Filius“ angewendet werden. Nur selten trennt sich die zweite Flöte von ihrer Genossin, wohl nur, nachdem sie sich versichert, daß dieselbe wie im Eingange des Aeterna fac durch die erste Oboe gedeckt oder, wie gleich darauf (Takt 13—16) wenigstens durch die zweite Oboe in der Oktave verstärkt ist.

In der Schlußfuge wird sogar noch die erste Klarinette herangezogen, um mit den beiden Flöten und Oboen unisono den Chorsopran zu stützen. Das „Sehnsuchts“motiv (III, 53 [24]) zieht außer den genannten Instrumenten noch das erste Horn herzu. Dabei gehen die sechs Instrumente dreischichtig in Oktaven in folgender Ordnung vor: die zwei Oboen und die Klarinette vereinigen sich unisono mit dem Chorsopran; darüber schweben in lichter Höhe die beiden Flöten, während das erste Horn in der tiefen Oktave den dunklen Hintergrund zeichnet. Man sieht, daß der Meister sein Lieblingsmotiv als den Springquell, der das ganze Werk befruchtend durchzieht, an seiner Glanzstelle mit besonderer Sorgfalt umgibt.

Daß die im Zeichen des motivischen Leerklanges stehenden Partien die Oberstimmen auf einem Punkte vereinigen, ist ebenso klar, als daß der Hinzutritt der Akkordterz eine Teilung erfordert.

Ein Wandeln zu zweien lieben auch die übrigen Bläsergruppen. Schon im Eingangspleno erscheinen à zwei die erste und zweite Trompete, die erste und zweite Posaune, die Baßposaune und Kontrabaßtuba: sie bilden mit der dritten Trompete ein gewaltiges Schichtenunisono. Takt 53—56 bei „Sanctus Dominus Deus Sabaoth“ finden wir erste und zweite Trompete wieder vereint und die dritte eine Oktave tiefer. Takt 65 treten die zwei ersten Hörner zusammen, Takt 78 die beiden Fagotte (Generalunisono), die sonst gern in Oktaven gehen. Und überall im Verlaufe der Meisterpartitur treffen wir diese Wechselerscheinungen. Es ist ein ständiges Aus-

schwärmen und Zusammentreten. Die Harmonie schwillt an zur breiten vielstimmigen Masse, um im nächsten Moment wieder zum dünnen, aber um so schärferen Unisono zusammenzuknicken.

Besonders die Blechinstrumente lieben dies wechselreiche Spiel. Wie da das Unisono zur Harmonie sich weitet.

Pos. 1 und 2 à 2 — Erster Teil Takt 84—96

Baßposaune

Tuba

à 2

Wie die Harmonie oft plötzlich abbricht, um in ein sattes Unisono überzugehen!






(Cf. I. Hauptteil T. 10 und 78, sowie T. 169 bei Judex crederis.)

Wenn es sich um ein Zusammengehen innerhalb einer Harmonie handelt, so fordern bekannte Grundsätze die Bevorzugung des Grundtones, der oft eine gewaltige Tonmasse der verschiedensten Färbungen auf sich einigt. An zweiter Stelle rangiert die Quinte, während die Terz, namentlich die Durterz, größere Vorsicht übt: die Gründe sind klar.

Eine interessante selbständige Gruppierung erleben die Holzblasinstrumente an der Seite einer baßlosen, gehobenen Streichergruppe bei Partien, die unter dem Eindrucke des „Höhenglanz"motivs stehen. Ihr milder Schein befähigt sie zur Illustration eines solchen Gedankens. Daher einigen sich neben dem Streicheroberterzett (Violine I und II und Viola) zwei Oboen (erste und dritte Stimme) und zwei Klarinetten (zweite und vierte Stimme) zu einem rein orgelmäßig konstruierten Quartett in breiten Füllharmonien, um als ein bauschig Gewölke das vom lebhaften Flügelschlag der Streicher durchschwirrte Engelterzett Tibi omnes Angeli emporzutragen. Das interessante, in entsprechender Höhenlage enggeschlossene Bläserseptett im Aeterna fac Takt 29—33 verfolgt denselben Zweck. Wieder sorgt ein mehrstimmiger baßloser Streicheroberchor mit lebhafter Bewegung im Unisono der ersten und zweiten Violine und kräftigen Oktavschlägen im Cello für rhythmisches Leben, während die Viola mit füllenden Doppelgriffen sich an die Singstimmen klammert. Und wieder treten zwei Oboen und zwei Klarinetten zusammen — diesmal jedoch in anderer Ordnung: die erste Oboe und erste Klarinette führen die Melodie, die zweite Oboe vertritt die zweite Stimme im akkordischen Aufbau und die

zweite Klarinette heftet sich von dem ersten Fagott gestützt an die Fersen der drei Oberstimmen des Vokalquartettes, während das erste Horn mit dem Cello das packende „Tenor"motiv lebhaft nach oben führt. Zuletzt trennen sich diese beiden Instrumente und bringen das Motiv einzeln, das Cello nach dem fff auffallend kleinlaut mit p und in stark gekürztem Intervall, das Horn mutig im mf und unter der besprochenen Dissonanzerscheinung.

Nach den Holzbläsern sind es die Hörner, die da und dort in spezieller Gruppierung auftreten. Meist sind sie, von der Streicherfiguration belebt, nur berufen in breiter orgelartiger Fülle die Chorharmonien zu stützen. So tragen sie als mächtige Säulengruppen das Trishagion, nur vorübergehend (Takt 53—56) von den beiden anderen Blechbläsergruppen gestützt, volle vierzehn Takte hindurch. Zu zweit greifen sie in Oktavabständen mit tragendem und belebendem Akzent wirksam in die ruhige Episode ein, die sich über die Verse Patrem, Venerandum und Sanctum quoque hinzieht. Die weiche Des-Durharmonie, mit der das Hornquartett nur für einen Augenblick als dunkler Wolkenschatten — ist es Dämonenspuk? — pp über den blendenden Schein des „benedic" (Salvum fac Takt 19) hinhuscht, wurde bereits erwähnt. Acht Takte später wird der Schatten etwas kräftiger (f) aufgetragen. Die Parallelstelle inmitten der dramatischen Gebets- und Versuchungsszene Miserere nostri klärt die Absichten des Meisters vollständig auf. Diese kosenden Harmonien, hier noch durch Hinzutritt eines (pp) flüsternden Posaunenquartetts verdickt, künden allenthalben wo sie auftreten, wie geheimnisvoll erschauernder Windhauch das Kommen des Versuchers. Die letztgenannte Stelle gewinnt dadurch an Eigenart, daß sie einen reinen Blechsatz ohne Streichermischung darstellt. In das Fugengetriebe greift das Hornquartett zuerst mit geschlossenen Harmonieschlägen ein; dann lösen sich (Takt 42 [13]) die harmonischen Instinkte zugunsten thematischer Führung auf. Die zwei tieferen und die zwei höheren Hörner nehmen à 2 Motive auf und führen sie in gedrängter Imitation siegreich voran. Die beiden tieferen Hörner, die sich inzwischen mitunter noch trennen, kommen dabei zu einem scheinbar neuen Motive das in keiner anderen Vokal- oder Instrumentalstimme auftaucht. Es ist durch Intervallstreckung aus dem Fugengegenthema gewonnen und dadurch erreicht, daß die vereinigten tiefen Hörner aus der Tenorlage



mitten im Worte in die Altlage übertragen. Dadurch gewinnt das neu erstandene Motiv unmittelbaren Anschluß an das Fugenthema. In der Folge entwickelt sich denn auch ein lebhaftes Duell zwischen den à 2 vereinigten Hörnern. Die beiden höheren beharren auf dem vollen Fugengegenthema „in te speravi“, die beiden tieferen auf dem gestreckten „Haupt“motiv „in te“. Und nun werfen sie sich ihre Motive in stufenweise erfolgender Gradation gegenseitig zu. Frage und Antwort überschlagen sich förmlich und so entsteht in durchbrochener Arbeit die folgende packende Melodie,




die sich in reizvoller Logik durch das Fugengewinde hindurchzieht. Der Schlußsatz stellt ganz gewaltige Anforderungen an die Lungen wie an die Reinheit der Intonation. Das gilt von allen Bläsern und nicht zum wenigsten von den Hornisten.

Es erübrigt noch die im Verlaufe der Komposition, wenn auch oft nur für wenige Momente, sich ergebenden Gruppenformen kurz zu skizzieren, da bei der Menge der Kombinationen ein näheres Eingehen zu weit führen würde.

In der natürlichen Reihenfolge des Orchesteraufbaues folgt dem Eingangspleno von dreizehn Takten Gruppe auf Gruppe in mannigfaltigem Wechsel.

Charakteristische Hauptgruppen sind:

1. 2 Oboen, 2 Klarinetten } Holzbläserquartett
   1. Violine, 2. Violine, Viola } Streicheroberterzett
   Sopran, Alt, Tenor } Soloterzett („Engelterzett“)
   (2 Oboen bis Viola zusammengefaßt)
   } Tibi omnes Angeli Takt 15—35

| | | | |
|---|---|---|---|
| 2. | 2 Hörner (1. und 2.) | Horn-quartett | Eingang des Trishagion Sanctus, Sanctus Takt 45—52 |
| | 2 Hörner (3. und 4.) | | |
| | 2 Violinen (1. und 2.) | Streichquintett | |
| | Viola | | |
| | Cello | | |
| | Kontrabaß | | |
| | Sopran | Chorquartett | |
| | Alt | | |
| | Tenor | | |
| | Baß | | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3. | 2 Hörner (1. und 2.) | Drei Blechbläserchöre Trompetenchor unisono mit zweistim. Schluß! | Sanctus Dominus Deus Sabaoth Takt 53—56 |
| | 2 Hörner (3. und 4.) | | |
| | 2 Trompeten (1. u. 2.) | | |
| | 1 Trompete (3.) | | |
| | 2 Posaunen | | |
| | Baßposaune | | |
| | Baßtuba | | |
| | 2 Violinen (1. und 2.) | | |
| | Viola | | |
| | Cello | | |
| | Kontrabaß | | |
| | Sopran | Gemischtes Chorquartett | |
| | Alt | | |
| | Tenor | | |
| | Baß | | |

Typisch ist hiebei die rhythmische Gliederung: die Streicher figurieren, Posaunen und Trompeten deklamieren mit dem Chor, die Hörner füllen orgelartig in breiter Ausladung im Vollakkord.

| | | |
|---|---|---|
| 4. | Posaunenchor | Takt 67—69 |
| | Orgel | |
| | Streichquintett | |
| | Gem. Chorquartett | |

| | | |
|---|---|---|
| 5. | 2 Hörner (3. und 4.) | Hörn. i. Grundton, Streicher unisono mit Chor. T. 99—119. (Salvum fac Takt 81.) |
| | Streichquintett | |
| | Chorunisono | |

6. Oboen à 2
2 Klarinetten in Oktaven
Streichquintett
4st. Chorsatz
— Takt 129—136 Orchester sporadisch.

7. 1. Klarinette (Solo)
Tenorposaune (Solo)
Streichquintett
pp Paukenwirbel
Sopran
Alt
Tenor
Baß
— Gem. Chorquartett (Sopran, Alt, Tenor, Baß)
— Versuchungsszene T. 137—145. Salvum fac T. 107—115.

8. 1. Flöte und 1. Oboe à 2
1. Klarinette
(Hornquartett sporadisch)
Streicherbässe
pp Paukenwirbel
Gem. Chorquartett
— Takt 153—160.

9. 1. Klarinette
Viola
2 Streicherbässe
Tenor (Solo)
Chor (sporadisch)
— Te ergo Takt 1—16.

10. Soloviolone
2 Violinen (1. und 2.)
Viola
Cello
Tenor (Solo)
— „Höhenglanz"motiv Takt 17—30.

11. Posaunenchor als Nachspiel pp. Takt 35—37.

12. 1. Oboe und 1. Klarinette à 2
2 Oboe
1. Horn
2. Klarinette und 1. Fagott à 2
— Bläsersextett
2 Violinen
Viola
Cello
— Streichterzett
3 Oberstimmen
Tenor
— Oberquartett
— Höhenglanzepisode Aeterna fac Takt 28—33.

13. 1. Horn
2 Violinen
Viola=Doppelgriffe
3 Oberstimmen
Tenor
— Aeterna fac Takt 35.

14. 1. Klarinette
4. Horn
Viola
2 Bässe (Cello und Kontrabaß)
Tenor (Solo)
Chor (sporadisch)
— Salvum fac Takt 1—16.

15. Hornquartett
Soloviolíne
2 Violinen
Viola
Cello
Tenor (Solo)
Oberchor
(Sopran und Alt)
— Salvum fac Takt 16—22 und 24—30.

16. 1 Oboe
2 Violinen
Viola
Cello — Streichterzett
Alt
Tenor
Baß — Tiefes Chorterzett
— Salvum fac Takt 36—39.

17. 1. Flöte (1. Oboe)
Streichquintett
Gem. Chorquartett
— Salvum fac Takt 44—51.

18. 1. Oboe und 1. Klarinette à 2
2. Horn
Streichquintett
Chorunisono
— Salvum fac Takt 75—80.

19. Hornsolo
(Hornquartett)
Gem. Chorquartett
— Salvum fac Takt 90—101.

20. Hornquartett
Streichquintett
Gem. Soloquartett
— Hornquartett: sporadische Harmonieschläge. Streichquartett: sporadisches Unisonomotiv. Schlußchor Takt 1—12.

21. 1. Oboe
1. Klarinette
Streichquintett
Sopransolo
Tenorsolo
— Schlußchor Takt 16—24 und Takt 30—38. (Fuge Takt 1—9).

22. 3 Blechbläserchöre
Violine 1 u. 2
Viola — Doppelgriffe
Cello u. Kontrabaß
Gem. Chorquartett
— Auftakt zur Fuge! Schlußchor Takt 24—29.

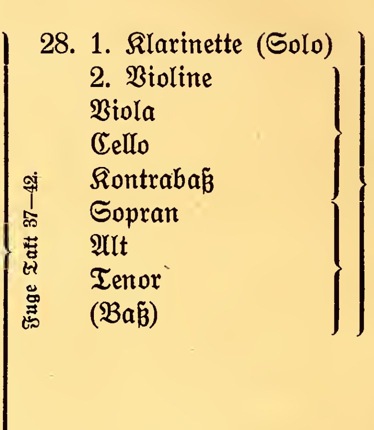
23. 1. Klarinette
1. Fagott
Hornquartett
Streichquintett
Chorquartett
— Fuge Takt 9—12.

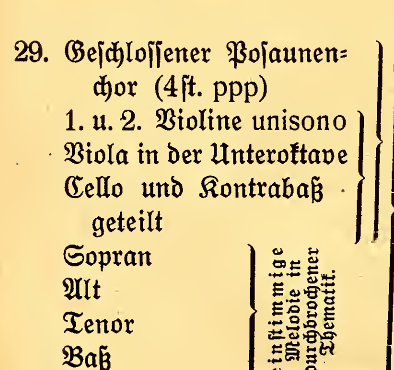
24. 2 Flöten à 2
2 Oboen à 2
1. Klarinette — unisono auf gleicher Höhe
2. Klarinette
2 Fagotte à 2
Hornquartett
3 Trompeten unisono und in Oktaven mit den Oberstimmen
Posaunenchor mit Harmonieschlägen
Streichquintett
Chorquartett
— Fuge Takt 13—20.

25. 2 Flöten à 2
1. Oboe } unisono
2. Oboe
2 Klarinetten à 2 } unisono
Hornquartett
Streichquintett
Sopran
Alt
Tenor } Chorterzett
Fuge Takt 20—23.

26. 2 Flöten à 2 (4′)
2 Oboen
1. Klarinette } unisono (8′)
in Oktaven (8′—4′—16′).
1. Horn
2. Klarinette
2 Fagotte
(2. Horn)
Streichquintett
Chorquartett
Fuge Takt 24—32.

27. 1. Oboe
1. Klarinette } unisono
1. Horn
3. Horn
4. Horn } geschlossenes Hornterzett (p weich) 3. und 4. Horn unisono mit Viola und Cello
1. Violine
2. Violine (synkopisch)
Viola-Doppelgriffe
Cello-Doppelgriffe } unisono
ruhige Bewegg!
(pp Paukenwirbel)
Sopran
Alt
Geteilter Tenor
Fuge Takt 37—42.


28. 1. Klarinette (Solo)
2. Violine
Viola
Cello
Kontrabaß
Sopran
Alt
Tenor
(Baß)
Fuge Takt 41—47.


29. Geschlossener Posaunenchor (4st. ppp)
1. u. 2. Violine unisono
Viola in der Unteroktave
Cello und Kontrabaß geteilt
Sopran
Alt
Tenor
Baß } einstimmige Melodie in durchbrochener Thematik.
Fuge Takt 48—55.

30. 1. Oboe
1. Klarinette
2. Klarinette
2. Fagott
(1. Horn)
2. Horn
Posaunenchor (sporadische Harmonie)
Viola
Soloquartett
Fuge Takt 56—63.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 31. | 2 Flöten à 2 | | unisono (4') | in Oktaven (Augmentiertes „Sehnsuchts"motiv) | Fuge Takt 66—71. |
| | 2 Oboen à 2 | | | | |
| | 1. Klarinette | | | | |
| | 1. Fagott | unisono 8' | | | |
| | 1. Horn | | | | |
| | 2. Klarinette | | | | |
| | 2. Fagott | | unisono | | |
| | 1. Trompete | | | | |
| | 3 Hörner (2., 3. und 4.) | | | | |
| | (Posaunenchor) | | | | |
| | 1. und 2. Violine in Oktav. | | | | |
| | Viola | | | | |
| | Cello und Kontrabaß | | | | |
| | Chorquartett | | | | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 32. | Hornquartett (füllend) | fff | Auftakt z. Schlusse Fuge 90—97. |
| | Trompetenchor (Fanfaren) | | |
| | fff Paukenwirbel | | |
| | Posaunenchor (rezitierend) | | |
| | Chorunisono fff | | |

Damit sind die hauptsächlichsten Orchestergruppierungen unter Hinweis auf besonders interessante Momente gegeben. Der Meister hat für reiche Mannigfaltigkeit gesorgt. Jeden Augenblick wechselt die Szenerie. Immer wieder ergeben sich neue Gruppierungen in den Instrumentalchören wie im Vokalchor und in unmittelbarer Folge neue Ensemblebilder in allen Färbungen und Schattierungen. Aber niemals vergißt der geniale Tondichter seine Hauptintention: das Orchester ist und bleibt in seiner Hand ein klang- und farbenreiches Orgelwerk, dessen Register seine Meisterhand meisterhaft zu höheren Zwecken lenkt.

# Architektonik

## Die äußeren Umrisse

Überschauen wir noch mit einem letzten Blick die Partitur, so fällt uns auf der Suche nach architektonischen Umrissen sofort die im großen Zuge entworfene, von den weltlichen Formen, den symphonischen und Sonatenkonturen abgenommene Dreiteiligkeit

**B**(ewegung) — **R**(uhe) — **B**(ewegung)
Allegro — Moderato — Mäßig bewegt

auf. Der erste Teil umfaßt in weitem Bogen neunzehn Verse vom Te Deum laudamus bis zu Judex crederis esse venturus. Nach diesem meist in Wucht und Kraft aufgehenden, wenn auch mit weicheren Zwischensätzen unterbrochenen Lobgesang macht sich das Bedürfnis nach Abspannung geltend. Und diese erfolgt nach echt liturgischem Empfinden in dem Momente, wo im Anschlusse an den Inhalt die liturgische Aktion eintritt. Die Kirche fällt nämlich bei den ergreifenden Gebeten, die mit Te ergo einsetzen, flehend auf die Knie, ebenso wie in der heiligen Messe beim Et incarnatus est. Und das tut auch Bruckner. Das Te ergo hat ihn auf die Knie gezwungen und ein Gebet von ergreifender Innigkeit ertönt von seinen Lippen. Eine weihevolle Andachtsstimmung tritt an die Stelle der begeisterten Affekte, die den ersten Teil durchziehen. Die Kirche erhebt sich am Schlusse des zwanzigsten Verses nach den Worten „quos pretioso sanguine redemisti" wieder und der folgende Teil wird stehend gebetet. Bruckner verweilt länger in der Gebetsstellung. Es folgt ja vom Te ergo an eine ergreifende Herzensbitte nach der anderen. Auch künstlerische Zwecke verlangen ein Verweilen, eine Wiederholung der einmal aufgetauchten „Gebets"motive. Und so kehrt denn nach dem freudigen Aufflackern der Flamme der Begeisterung, die durch den Gedanken an die Himmelsherrlichkeit im Aeterna fac geweckt wurde, mit dem Salvum fac, das auch im Choral von tiefer Feierlichkeit umgeben erscheint, die Weihestimmung des Te ergo wieder. Der Lobgesang Per singulos dies bringt mit seinem offensichtlichen Anschluß an den psalmodischen Hauptsatz logischerweise Anklänge an den ersten Hauptteil. Aber nur kurz dauert diese Episode: dann folgt die dramatische Gebetsszene, die der Meister unter dem Eindrucke des 26. und 27. Verses (Dignare, Miserere) entwirft. Es

sind also nicht zum wenigsten innere Gründe, die den frommen Meister zu der künstlerisch an und für sich gebotenen Ausdehnung der Gebetsepisode bestimmen. Der mittlere Teil umfaßt demnach in einheitlichem Aufbau die Verse 20—28, also sämtliche Sätze, die in der Partitur unter den Titeln Te ergo, Aeterna fac und Salvum fac inbegriffen sind.

Der Schlußsatz setzt mit dem letzten (29.) Verse In te, Domine, speravi ein, dessen Titel er trägt. Und dieser eine Vers wird mit allen Mitteln der Kunst so weit ausgesponnen, daß er mit 140 Takten (29 Takten Einleitung und 112 Takten Fuge) Umfang durchaus in keinem Mißverhältnis zu den vorausgehenden Teilen steht, von denen der erste 174, der zweite 195 Takte zählt.

Ein Blick auf den Generalplan (siehe Generalgrundrißtabelle!) belehrt uns sofort über die Zweckmäßigkeit der Einteilung. Der große Wellenschlag von Flut und Ebbe fällt in diesem Ozean von Tönen sofort ins Auge. I. Teil: Allegro, II. Teil: Moderato, III. Teil: Andante moderato oder wie der Meister vorzuschreiben beliebt: Mäßig bewegt. Bewegung — Ruhe — Bewegung lautet die künstlerische Losung. Das Allegro des Hauptsatzes erklärt sich aus dem Grundgedanken der Lobpreisung. Und daß dieses Allegro ohne irgend einen Auftakt von Ruhe mit einem stürmischen Fortissimo-Pleno des Orchesters und einem schneidenden Chorunisono beginnt, hat seinen Grund in der gehobenen Stimmung, die das Te Deum stets mit sich bringt, im Aufwallen großer Affekte, Dank, Jubel, Siegesfreude, zu deren Ausdruck sich die katholische Kirche stets des Ambrosianischen Lobgesanges bedient: dazu die hochfeierlichen Zeremonien, die es stets umgeben. Übrigens ist tatsächlich ein ruhiger Auftakt gegeben: die in den ernsten Weisen des Chorals sich bewegende Priesterintonation Te Deum laudamus, die an den Stufen des Altares erfolgt und dem Chore den Impuls gibt, den Hymnus jubelnd mit einem Te Dominum confitemur fortzusetzen, oder wie Meister Bruckner in durchaus nicht unliturgischer Weise beliebt, durch Wiederholung der Intonation begeistert einzustimmen. Und so drückt der Stempel der Begeisterung, das Allegro, dem ganzen I. Teile sein kräftig Siegel auf. Der Mittelsatz steht im Zeichen: Ruhe. Ein durch den lebhaften Wellenschlag des Aeterna fac (allegro) und des Parallelsatzes Per singulos dies (allegro) zweckmäßig unterbrochenes Moderato, das ich in der Kirche lieber als ein richtiges Adagio

aufgefaßt wissen möchte, zieht sich über diesen herrlichen Gebetssatz hin in einer verinnerlichten Gebets- und Weihestimmung, die immer wieder über alle anderen Affekte obsiegt und nach kurzen Lobpreisungen wieder zu verklärter Andacht drängt. Es läge nun in der Natur der Sache, daß der Jubel des Non confundar sich im Rahmen eines überschäumenden Presto ergösse. Daß das nicht geschieht, daß der große Symphoniker der durch den liturgischen Gedanken selbst angezettelten Versuchung einer rhythmischen Entfesselung von den Ketten des nahezu obligaten Kirchentempo widersteht, daß sogar der unabweisbaren „Bewegung“ durch die ausdrückliche Mahnung zur „Maß“haltung noch ein Dämpfer aufgesetzt wird, worin mag das seinen Grund haben? Bruckner ist eben ein Kernliturge. Er kennt die Rücksichten, die er dem liturgischen Worte schuldet, zu genau, nein, er fühlt dessen würdevolles Wesen zu echt, zu aufrichtig, um es den Gefahren eines überhasteten Tempo auszusetzen. Während er so das Interesse des liturgischen Ausdrucks wahrt, versteht er es zugleich in raffinierter Weise dem inneren Drange, der im Jubel eines Dank- und Lobfinale liegt, stattzugeben. Er hemmt den Pulsschlag seiner Schöpfung durch das Moderato, das er auferlegt, verleiht aber dem Worte Flügel zu schnellerem Fluge in leichtbeschwingtem Mischparlando, das neben den Normalwerten des Taktschlages gelenkige Worte wie „Domine“ mit flüchtigen Teilwerten ausstattet. Daher die verschiedenen ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪ ♪ | ♩ ♩. Auch die Mozartsche Deklamation Domine speravi im Gegenthema




mit der charakteristischen Zwillingssyllabik ist ein erfolgreiches Mittel, um innerhalb des Moderato dem Chore ungewohntes Leben einzuhauchen. Und zuletzt bringt nach dem machtvollen Aufschwung in der H-Dur-Etappe das lapidare Wesen des Allabreve-Taktes mit den flüchtigen Rhythmen der Trompetenfanfaren und den synkopischen Figuren im Vokal- und Posaunenchor all das Leben mit sich, das wir von einem Presto erwarten. Und der Jubel kommt zu seinem vollen Rechte auch im Rahmen eines Andante moderato.

Dies die Hauptströmung im großen Te Deum! Flut — Ebbe — Flut! Sie teilt sich in prächtigem periodischen Wellenschlage auch der Unterströmung mit. Wie es da in ständigem Wechsel auf- und abwallt. Nie ist die Bewegung, mag sie auch einer

größeren Periode ihren Stempel aufdrücken, eine ständige: sie wird stets durch ruhige Episoden durchbrochen. Darum der verklärte Engelchor und die doktrinär trockene Aufmachung der Verse 11—13 sowie die Versuchungsszene inmitten des Ungestüms des Lobgesangs im I. Teile. Darum die pompösen Allegropleno inmitten der orchestralen Armut und visionären Andacht des Mittelsatzes. Darum der ständige dynamische, koloristische und orchestrale Wechsel im Schlußsatze. Ein periodischer Wiederschlag, der nicht so sehr in der Polyrhythmie*) des altklassischen Stiles zu suchen ist, als im Stimmungswechsel und in den Nachwirkungen, die dieser im komplizierten Gesamtapparat, in der Wahl der Vokal- und Orchestergruppen wie in der Wahl der Vortragsmittel zeitigt. Die Kombinationsmöglichkeiten gehen bei einer derartigen Reihe von permutationsfähigen Gliedern ins unendliche und lassen sich nie gänzlich enthüllen, wo ein Genie mit Meisterhand aus dem Vollen schöpft und ins Detail sich verliert.... Worte reichen nicht, all das zu sagen.... Das können nur die höheren Potenzen der Tonwelt selbst....

Polyrhythmie in palestrinensischem Sinne – zielbewußter Übergang von breiten Werten zur rhythmischen Kleinwelt — liegt einer Brucknerschen Technik ferne. Wohl kennt das Te Deum Episoden von auffallender Ruhe, wie sie immer eintritt, wenn alle Instrumente schweigen wie Vers 16 (Tu ad liberandum), ferner bei „quos redemisti" und allen A-cappella-Sätzen, oder wenigstens die Violinen mit ihrer stets aufgeregten Figuration abbrechen, wie im Salvum fac Takt 36—53 bei der Motivparade und nach der ersten Fugenepisode (Schlußsatz Takt 24–30 und 61—76 [32—47]). Sonst aber obwaltet stets eine lebenstrotzende Frische der Rhythmik: dafür sorgt die flinke Streicherwelt zur Genüge mit ihrem terzlosen oder regelrecht aufgeterzten „Allraum"motiv. Die ständig fluktuierende Unterströmung ist bei Bruckner im wechselnden Glanze vokalischer und orchestraler Farben zu suchen — eine Seite, die schon hinlänglich freigelegt wurde, und im Wechsel der Dynamik, die nicht unbeachtet bleiben darf. Schon der Generalplan (Tabelle II) läßt hier die ständig und periodisch fließende Unterströmung deutlich erkennen. Es ist ein oft jäher Wechsel zwischen den beiden Polen ppp—fff in den verschiedensten Abstufungen. Und wenn der Ausdruck zyklopische Formen annimmt, muß überdies das Stakkato beispringen.

---

*) Siehe des Verfassers „Stilistik und kirchenmusikalische Formenlehre" II. Band!

Wie man sieht, fehlen in dem pp fundierten Mittelsatze die ff und fff ebensowenig, wie in den pompösen Partien die pp und ppp. Gewaltige dynamische Wellen — die untrüglichen Zeugen mächtiger Gefühlswallungen — wogen unaufhörlich auf und ab, eine Riesenwelle schlägt die andre. Die Dimensionen wachsen mit dem unausbleiblichen Rückschlag, den die ppp und fff und all die dynamischen Zwischenstufen auf Chor und Orchester ausüben. Oder ist das ein Hysteron-Proteron und die Erscheinungenfolge eine umgekehrte? Kurz und gut: sie sind da und ein kontinuierlicher Affektwechsel durchzieht den Ozean des großen Te Deum — wie Ebbe und Flut, Woge und Brandung — ein ungemein malerisches Bild, das den Beschauer fasziniert. Wie es jetzt brauset und zischt und hoch aufschäumt in tosendem Schwall! Und dann folgt eine fast unheimliche Stille, daß man den Atem anhalten möchte — oft ganz unvermittelt. Ist es das, was Riemann unter der „fühlbaren Sprunghaftigkeit der Entwicklung bei Bruckner" versteht? Dann hat der gewiegte Gelehrte kostbare Werte, hinreißende Schönheiten mit einem fühlbaren Tadel belegt. Wie gerne folgen wir doch dem Meister im Genusse seines Te Deum selbst bei den gewagtesten Sprüngen über die abgründigen Klüfte, über die seine geniale Phantasie uns hinwegführt — — — selbst, wenn die pp unmittelbar dem ff folgen, wie inmitten des blitzenden Glorienscheines im Aeterna fac (Takt 32—33) und inmitten des H-Dur-Jubels im Schlußchor (Takt 105 [76]), wo dem Sehnsuchtsdrang des menschlichen Herzens inmitten eines gewaltigen Aufwärtsdrängens auf dem hohen gis ganz plötzlich Halt geboten wird zu meditativer Einkehr, zu seufzender Resignation, bis ein neuer Aufschwung aus dunkelster pp-Tiefe auf den Flügeln des „Sehnsuchts"motivs zum Ziele führt. Und wogt und wallt es, wie es will, und mag eine Welle im Entstehen von der nächsten überrollt und erdrückt werden, es bleibt ein herrlicher überwältigender Anblick, ein Schauspiel, das ewig schön zu schauen ist.

## Dynamische Wellen

Wie herrlich sind doch die Grundgedanken, die diesen Wechsel in der Szenerie dirigieren! Der eine Grundgedanke ist Gott. Seine Allmacht und Größe fordert alle Affekte des menschlichen Herzens, ein Fortissimo-Pleno der Menschenbrust zu seinem Lobe heraus. Der zweite Grundgedanke ist der Mensch

mit seinem Schuldbewußtsein, seiner Reue und Zerknirschung, die ihn vor seinem Schöpfer auf die Knie zwingt zu innerer Einkehr, zu demütigem Flehen. Der Mensch, das schwanke Schilfrohr, das zwischen Gott und der Schöpfung im ewigen Kampfe hin- und herschwankt. Reue, Andacht, innerer Kampf und Versuchung sind die Ideen des Menschlichen, die Bruckner, dem Titanen, in den weichsten Tönen des Pianissimo Worte der Andacht und Zerknirschung, Seufzer einer gläubigen in heißem Innenkampf um ihr ewiges Heil ringenden Seele entlockt.

Gott und sein Lob rufen des Meisters fortissimo in die Schranken, der Mensch, seine Reue und Andacht sein pianissimo. Welch ein genialer Einfall war es, den Grundgedanken aller Religion in so überzeugender Weise dem Ambrosianischen Hymnus als tonkünstlerisches Motiv aufzuprägen! Wie erfolgreich erweisen sich die beiden logisch so klaren, tonlich so trefflich wiedergegebenen Kontraste! Die Dichtung trägt ja die beiden Grundideen unleugbar an sich und fordert zur Aufrollung der Gegensätze förmlich heraus. Nach der flammenden Begeisterung des Te Deum laudamus, Te Dominum confitemur, das die irdische Schöpfung direkt in ihren Bann zwingt, folgt ein Aufblick zur überirdischen Schöpfung, deren Lobhymnus die Menschheit reuig entzückt lauscht: daher das p im Orchester, das mf im Gesange und die fühlbare Einschränkung des Vortragsapparates im Engelterzett; daher das auffallende pp im Trishagion, bis mit den Worten „Dominus Deus Sabaoth" der Gedanke an die Allmacht wieder alle Schleusen des Lobgesangs öffnet. Gar lange hallt er nach. Die Verse 6—9 sind ja direkte Lobpreisungen göttlicher Macht und Größe — und zwar ist der Schauplatz im wesentlichen nach der irdischen Seite verlegt: „Der Propheten lobwürdige Zahl, der Apostel glorreiche Schar, der Märtyrer glänzende Schar" lobpreisen den Schöpfer und „die heilige Kirche auf dem ganzen Erdkreise" stimmt jubelnd in den Hymnus ein. Erst der dogmatisierende Inhalt der Verse 11—13 weckt ruhigere Stimmungen einer meditativen Andacht, eines gläubigen Bekenntnisses — das rein menschliche Motiv tritt in den Kreis: daher das p und die Verengerung des Orchesterkreises. Das Tu rex gloriae rüttelt das „Macht"-motiv zu glänzender Entfaltung auf und nach dem gewaltigen fff senkt sich das „Menschwerdungs"motiv herab. Es macht den Weg von dem Fortissimo, das machtvoll über den Wolken thront, bis zum Pianissimo, in dem die Schöpfung vor dem Schöpfer zerfließt, innerhalb acht Takten. Und nun gelangt der Meister erst ausführlich zur Schilderung irdischer Zustände. Die dichterische An-

regung von „Stachel“ und „Sieg“ leiht dem Komponisten die Farben zu einem ergreifenden Tongemälde von Kampf und Sieg, Versuchung und Standhaftigkeit in der „Versuchungs“szene (Takt 136—152), die sich in einem von geringen Erhebungen unterbrochenen Pianissimo abspielt und zuletzt in äußerster Spannung mit einem atemlosen ppp den Gedanken an die Erlösung auslöst. Wachsend führt dieser aufwärts zu den „Reichen des Himmels“. Und nun folgt ein Jubel sondergleichen im fff-pleno: „Tu ad dexteram Dei sedes“.

In der „Versuchungs“szene liegt der Kern der menschlichen Idee. Deshalb legen sich ihre tonlichen Motive fest und erscheinen jedesmal, so oft die Dichtung in den einschlägigen Phantasiekreis führt oder eine derartige Vorstellung nur zuläßt. Wie häufig ist die Verbindung von Gebet und Versuchung in der Phantasie der Maler, der Dichter! Man denke nur an die Kirchenszene im Faust! Ja gerade das innerste Gebet, Aszese und Betrachtung bringen gerne derartige Zusammenhänge. Der heilige Hieronymus in der Einsamkeit, der Heiland in der Wüste sind Szenen, die stets auch die Versuchung in lockenden Bildern oder den Versucher in eigener Gestalt erschauen lassen. Können wir es Bruckner verdenken, wenn er die herzinnigen Gebete Dignare und Miserere zu einer herrlichen Versuchungsszene ausarbeitet, in der das „Standhaftigkeits“motiv und das „Dämon“motiv wie das „Hoffnungs“motiv („Choral“motiv I) um den Sieg streiten? Ruhe und Einsamkeit, wie der Gedanke an die Innenwelt, die den Schauplatz bildet, fordern ihr p—pp—ppp und das ist zugleich das wirksame technische Mittel im geistreichen Aufbau, das dem ff der Allmacht und Größe — hier „Et laudamus nomen tuum“ — wirksam gegenübertritt. Auch in die prunkvollen Eindrücke der Schlußfuge macht die Versuchungsidee mit ihrem pianissimo kräftige Einschnitte. Das Non confundar der Dichtung ist selbst daran schuld. Es ist ja eine förmliche Herausforderung des Widersachers. — — — Und wiederum regt sich in mir der Gedanke, es könnte diese Grundidee des ganzen Werkes, der Inhalt des letzten Verses, der alle anderen in sich begreift, das Fundament zu dem ganzen Brucknerschen Werke gelegt haben. Er hat die einzigartige „Motivparade“ gezeitigt, die grundlegend genannt werden muß und zugleich die Vorstellung von Kampf und Nichtwanken, von Versuchung und Sieg wachgerufen. Denn nur die Standhaftigkeit, die bis ans Ende verharrt, kann, der Krone gewiß, ausrufen: „Non confundar in aeternum“. Daß die Gebetsstimmung im Mittelsatze die der

inneren Weihe entsprechenden p und pp auslösen muß, ist ebenso klar wie die Berechtigung aufwallender Affekte, die sie momentan mit einem f und ff unterbrechen. Der überschäumende fff-Glorienjubel, der sich zwischen die beiden Gebete Te ergo und Salvum fac in Ausfolgerung des im Aeterna fac liegenden Gedankens einschiebt, bedeutet den Höhepunkt dieser Zwischenströmungen. Die Parallele hiezu bildet das Allegro-Fortissimo: Per singulos dies, in dem es die Proportionen zwischen den zwei Gebetssätzen ebenmäßig ordnet und beide f-Sätze stellen die Beziehungen zum Ganzen her. Im Lobsatz Per singulos klingen die Eindrücke des I. Teils nach, während der Glorienjubel einen Vorgeschmack der ewigen Seligkeit bedeutet, die den poetischen, wie tonlichen Inhalt des III. Teiles im Schlußsatze darstellt. Hier zeichnet die Motivparade und der Fugenabschluß wie das vollgewachsene „Sehnsuchts"motiv von Takt 93 (64) ab größere Fortissimo-Einschnitte, während der verklärte Glorienjubel sein fff fordert. Die Pianissimo-Spuren scheinen zum Teil fast gesucht und willkürlich aufgedrückt. Was soll z. B. das pp mitten im Satze, mitten in der Phrase, mitten im Worte zwischen den Silben bei „non con — pp — fundar" Takt 11 im Schlußsatze? Und das noch dazu, nachdem der Affekt in sukzessiver Steigerung poco a poco crescendo mit dem Stakkato-Forte im zehnten Takte eben gerade seinen Höhepunkt erreicht hat? Wozu nun auf einmal das pp mitten im Schwunge der Begeisterung? Und warum gleich ein pp, das so rasch hereinbricht, daß das diminuendo drei Schläge vorher kaum noch Zeit findet, ihm die Wege zu ebnen? Ist das nicht eine förmliche Entgleisung in voller Fahrt? Ja, das pp hat hier eine tiefere als die gewöhnliche Vortragsbedeutung rein dynamischer Natur. Es hat einen motivischen Hintergrund. Der Siegesjubel des Non confundar wird im letzten Kampfe um das Heil noch einmal unterdrückt durch die plötzlich mit aller Macht hereinstürzende Erkenntnis: Noch bin ich in dieser Welt. Noch bin ich nicht geborgen. Noch ist ein Fall nicht ausgeschlossen. Wie soll ich armer Sünder denn bestehen? Das ist die Stelle, deren Deutung wir aus Bruckners eigenem Munde haben nach dem durch Göllerich verbürgten Ausspruch: „Der Schlankl denkt an seine schlechten Streich." Die ganze Partitur wird mit diesen Worten auf einmal klar. Schuldbewußte Resignation, Furcht vor dem Gericht kündet das mit aller Macht und in den verschiedensten Wendungen auftretende „Furcht"motiv, so oft es auf dem Plane erscheint.

Mag der lichte C-Dursatz, der nach der vorausgegangenen Versuchungsszene förmlich die Luft der Freiheit atmet, auch noch so freudig erklingen, er trägt den Keim der Resignation in sich. Es ist noch nicht das mit der aufsteigenden Terzskala jubelnde „Haupt"motiv, in dem der letzte Vers des Ambrosianischen Hymnus zunächst auftritt. Noch stehen die „speravi" und „in aeternum" im Banne des „Furcht"motivs mit abwärts gewendeter Terz. Noch weile ich auf Erden, in sündiger Welt, unter Feinden und Gefahren. Wie kann ich da hoffen: „Non confundar"? Auf einmal bricht diese Erkenntnis mit aller Macht sich Bahn. Und nun knicken die Zweige des rasch emporgeblühten Stammes im Augenblicke zusammen. Mitten im Satze erstirbt das forte, mitten im Worte verstummt aller Jubel und stille Resignation befällt lähmend den Fluß der Diktion:

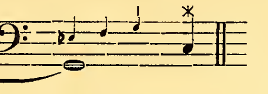



Wie senkt sich die Liniatur so rasch zur Tiefe. Aber in dem Augenblicke, wo mit den chromatischen Halbtönen die Kleinmut — das pp wiederholt! — so ganz am Verzagen ist, setzt verheißend im Streicherchor unisono das „Ewigkeits"motiv ein — aufsteigend und im Aufblick zu dem winkenden ewigen Lohn ist es der Baß, der nicht wankt. Er stützt mit dem „Standhaftigkeits"motiv die „pusillus grex, die sich nicht fürchtet", die kleine Schar der Auserwählten. Und neue Zuversicht greift Platz. Das „Hoffnungs"motiv erscheint und stürmt mit dem „Ewigkeits"motiv jubelnd empor. Wenn man irgendwie an dem motivischen Hintergrund der fallenden und steigenden Terzskala zweifeln konnte — hier (III, 13—16) ist sie doch unzweideutig gegeben. Die Perspektive in die Künstlerpsyche liegt offen und wir wissen zweifellos, welche Gedanken den Meister die Hand geführt haben, da er das „Furcht"motiv und das „Hoffnungs"-motiv entwarf. Die ganze Flucht der Erscheinungen wiederholt sich in größerer Ausladung da, wo die Kleinmut wieder im Wachsen ist — bei der Umkehrung des Fugenthemas in Takt 61 (32). Das „Fall"motiv, durch die in den vorausgehenden zwei Takten gleichsam hohnlachend der Siegeszuversicht des Alt entgegengeschleuderten, dröhnenden Stakkato-Schritte der Baßtuba ausgelöst, nimmt hier — man beachte die Achtel und Terzensprünge! — eine förmlich sich überstürzende Erscheinung an, daß

man beinahe versucht ist an die Bibelworte zu denken: „Ich sah den Satan wie einen Blitz vom Himmel fallen.“ Ganz unzweifelhaft liegt die Idee eines blitzartigen tiefen Falles zugrunde, der nicht drastischer gegeben werden könnte, als durch das anschauliche „Sturz“motiv (III, 61—63 [32—34] Violine I). Auch die Violinfiguren in Takt 71—73 (42—44) mit ihren klaffenden Quartquartstürzen — zwei unmittelbar sich folgende Quarten in derselben fallenden Richtung! — finden nun ihre Erklärung. Das „Dämon“motiv in zwei Quartenstürze geteilt!



Und schon umkost den Kleinmütigen der verführerische Flüsterton des Versuchers. Aber während der Baß (Takt 61 [32]) sich längst — mitten im drohenden Absturz! — im „Standhaftigkeits“motiv festgeankert, stemmt sich von Takt 72 (43) ab dem Dämon wieder das „Hoffnungs“motiv entgegen — das Originalthema der Fuge mit der steigenden Terzskala an der Spitze. Mit dieser Waffe in der Hand ringen Alt und Tenor kleinmütig um ihr Seelenheil . . . der Versucher lockt mit schmeichelnden (Klarinette pp) Kosetönen . . . der Sopran klammert sich zweifelnd an ihn als wollte er sagen:




Nur der Baß steht felsenfest und wankt nicht. Wirklich? Wozu dann das diminuendo in dem Augenblicke, wo die Quinten und Quarten klaffend niederstürzen, daß zuletzt das ganze Gebäude von Hoffnung auf der nebelumflorten Quart im tiefen Abgrund schwankt. Das ist einer der spannendsten Momente im ganzen Werke. Das pp ist diminuendo zum ppp geworden. Und dieses ppp ist ein lauter Aufschrei zum Himmel: Soll die Schöpfung untergehen? Wie ein Deus ex machina greift in diesem Momente der Posaunenchor ein. Von einer ganz neuen Seite (F-Moll) faßt er den Harmoniebau und führt das „Hoffnungs“motiv, das die Viola verdickt, in großem Zuge (als „Sehnsuchts“motiv ohne Viola) zum Siege.

Welch eine laute Sprache sprechen doch die pp und ppp in einer Brucknerschen Partitur! Noch einmal regt sich ein verzagter Gedanke mitten im Siegeszuge des „Sehnsuchts“motivs,

das sich in breiter Ausladung zur Höhe schwingt, in Takt 105 (76). Schwere Mollharmonien werfen ihre Schatten. Aber da greift das „Macht"motiv ein. Aus der Tiefe aufsteigend strebt es in mächtigen Bögen

Chorbaß, Kontrabaß und Baßtuba




sequenzartig zur Höhe. Die Allmacht selbst trägt auf ihren Schultern die dem Fall geweihte (Fallsequenz in Alt) Schöpfung zur ewigen Glorie empor: zum Dreimal-Forte des ewigen Siegesjubels.

Und so wogt und wallt es auf und ab im großen Te Deum in beständigem Wechsel zwischen Ebbe und Flut, in fortwährender Schwebung zwischen p—pp—ppp und f—ff—fff. Unaufhörlich führt die Brandung mächtige Sturzwellen der Empfindung heran. Ein Ozean entrollt sich vor unseren Augen, ein Ozean voll Größe und Majestät.

Objektivität ist das nimmer — jener Mangel an Pathos, den man irrtümlich dem Choral, dem Palestrinastil imputiert, jene Leidenschaftslosigkeit, die man in folgenschwerem Mißverständnis auch einem modernen kirchenmusikalischen Schaffen aufbürden möchte. Nein, es ist die überwältigende Donnersprache moderner Tonkunst, eine Sprache voll dramatischer Kraft, die alle Herzen in den Bann der religiösen Idee zwingt, sie mit packender Gewalt einem höheren Ziele entgegenführt. . . . Und was will die Kirchenmusik andres?

## Periodizität der Formen

Noch ein Moment von prinzipieller Bedeutung enthüllen uns die Grundrißtabellen: die Periodizität der Architektur. Ein Blick auf irgend eine der drei Spezialtabellen genügt. Man sehe nur Tabelle und die Wechselbeziehungen der einzelnen Perioden:

I. Hauptsatz

Introduktion 14 Takte

28 Takte 28 Takte 28 Takte

Man kontrolliere die 16taktigen Perioden mit den regelrecht 8taktigen Sätzen, die sich auf der II. Tabelle präsentieren! Dieses Ebenmaß der Metrik wie die rondoartige Wiederholung

des psalmodischen Hauptsatzes kennzeichnen die formgewandte Hand des im Profanstil versierten Symphonikers und stellen zugleich einen gewissen Gegensatz zu der in musikalischer Prosa fußenden Architektur Palestrinas dar. Doch leidet, wie wir sahen, das Wort durchaus keine Gewalt. Ein prächtiger Fluß der Deklamation erfreut Aug' und Ohr des Kenners. Die eingestreuten Parlandismen sind nur die natürliche Folgeerscheinung des psalmodischen Rezitativs und beleben das breite Fundament palestrinensischer Deklamation mit herzerfreuender Kleinrhythmik. Mit welcher Sorgfalt dabei zu Werke gegangen wurde, kam bereits zur Erörterung. Das Resultat ist ein kerngesundes Mischparlando, das den breiten Deklamationswellen, wie sie z. B. der Ewigkeitsgedanke (I, 163—174 und II, 3 Takt 63—73) auslöst, ein nicht nur architektonisch wirksames Gegengewicht bietet. Dabei ist der große Künstler, der in seinem unermüdlichen Bildungsdrange auch der Kirchensprache eifrig nachging, Lateiner genug, um nur flüchtige Silben mit flüchtigen Werten zu bedenken.

Ein




sind geradezu Muster einer kernliturgischen Deklamation. Sie hat psalmodisches Blut. Der Meister schöpft hier direkt von den Eindrücken, die er in jahrelangem Verkehr mit dem Kloster Sankt Florian aus der psalmodischen Praxis, dem Chorgebet und den gesungenen Tagzeiten, gewonnen. Sie war es wohl, die ihm als das Urbild einer liturgischen Wortbehandlung vorschwebte. Und, ist es nun ein glücklicher Zufall, der aus metrischen Ebenmaßgründen die Endworte zu entsprechender Dehnung verurteilt, oder ist es bewußte deklamatorische Maßnahme, die gerade die Satzakzentworte „exercitus" und „Filius" so breit auslädet, jedenfalls ist der Effekt ein glänzender Gewinn nach der logischen Seite. Auch bietet er eine wesentlich neue, dem Palestrinastil unbekannte oder von dorther weniger beachtete Seite der Deklamation. Wie viel Mängel an deklamatorischer Logik

weist doch der altklassische Stil und wieviel mehr sein modernes Epigonentum auf! Wie oft verdunkelt da der Glanz eines „nomine“ im Benedictus so ganz und gar die Reckengestalt des „Domini!“ Und wie oft verschwindet das „incarnatus“ als ein fast nebensächliches Ding neben der Wucht, die sich auf dem logisch so unbedeutenden, ja ganz entbehrlichen „est“ oder dem vorausgehenden „et“ auslädet. Die besten unserer Palestrinenser vergessen vor all der schulgerechten Sorgfalt, die sie der Akzentuation des einzelnen Wortes angedeihen lassen, auf den Sinn des Ganzen und während sie im Zwange der Doktrin an der einzelnen Silbe haften, verlieren sie den großen Faden des Gedankens. Einem genialen Künstler wie Bruckner steht obenan der psychische Akzent der Stimmung, die für ein „Te Martyrum“ mit einem durchhaltenden Unisono den richtigen Ausdruck einer jubelnden Begeisterung findet. Und während er mit gerechter Sorgfalt das Schicksal jeder einzelnen Silbe bestimmt, erspäht sein Feldherrnblick Mittel und Wege, um den Satzakzent zu regeln und den logischen Schwerpunkt zu sichern. Daher die eindringliche Breite, mit der er das neben dem Worte „Apostolorum“ am mächtigsten herausragende Wort „exercitus“ im 9. Verse gibt. Mit noch kompakterer Plastik hebt sich im 15. Verse das Hauptakzentwort „Filius“ aus dem Satzgefüge. Dieses hohe $g^2$ des Diskantes ragt mit doppelter Wucht als Hochton und Separatton*) turmhoch heraus. Nein, noch mehr: Eine dreifache Kraft ist es, die alle Akzentmittel gemeinsam über dem logisch so schwer wiegenden Worte entladet. Denn erstens schwingt sich die Melodie von der gemächlichen Mittellage des $b^1$ eine große Sexte hoch in das kraftstrotzende $g^2$ hinauf. Zweitens schwebt dieses $g^2$ zwischen der acht Silben umfassenden rezitativischen Gleichtonreihe auf $b^1$ und dem nachfolgenden $d^2$ über der Schlußsilbe als Separatton wie die Sonne über dem Erdball. Und drittens erhält diese strahlende Sonne einen Radius von auffallender Weite und die Hauptsilbe des Satzakzentwortes gewinnt eine derartige Ausdehnung, daß sie alle anderen Silben des Satzgefüges mindestens um die Hälfte übertrifft und mit ihrer zuständigen Nebensilbe auf gleicher Höhe geradezu den dritten Teil vom Dauerwerte des elfsilbigen Satzes in Anspruch nimmt. Hochton, Separatton, Dehnung: mehr läßt sich wohl nicht mehr tun, um dieses leuchtende „Filius“ gebührend herauszuheben.

*) Vgl. des Verfassers „Stilistik“ IV. Band „Reaktion“ im Kapitel über Beethovens Missa solemnis!

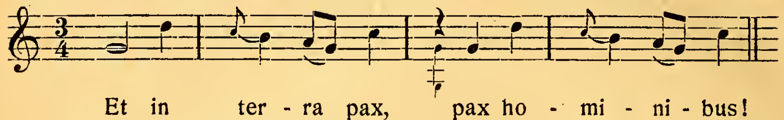
Und wenn da die Metrik schuld ist, wenn architektonische Maßnahmen es verlangen, wenn die Rücksicht auf das Ebenmaß 2:2 im laufenden Satze wie auf die Beziehungen zum vorausgehenden (4:4) diese Deklamation gezeitigt haben, dann Hut ab vor dem Segen der Metrik! Und doch ist es sicher, daß sie einem Jung-Mozart zum Verderben wurde. Wenn seine Erstlingsmessen als Ausfluß eines verirrten Zeitgeistes gleich all den Sudelwerken seiner Zeit im Sumpfe eines im Kerne unliturgischen Verfalls waten, so trägt nichts die Schuld als die schablonisierende Metrisiersucht, die die liturgische Prosa in die Zwangsjacke einer ewig gleichmäßigen Liedperiodik zu zwängen suchte.

Wie kommt es nun, daß, was dort zum Verderben wird, hier zum Heile gereicht? Die Antwort ist leicht. Abgesehen von dem Unterschied in der Grundstimmung Mozartscher und Brucknerscher Kunst, von der weiten Kluft zwischen Mozartscher Liebenswürdigkeit und Brucknerscher Wucht sind ja die textlichen Voraussetzungen ganz verschiedene. Mozarts Bestreben, liturgische Prosatexte periodisch abzuwandeln muß an dem Widerstande des eisernen Textbestandes der Missa cantata scheitern, der nur durch Wiederholungen unschönster und ganz unlogischer Art wie „Et in terra pax, pax hominibus" usw. im Ebenmaß erhalten werden kann.

Bruckner aber hat im Ambrosianischen Hymnus, wie schon der Name sagt, eine poetische Erscheinung vor sich, die zwar des Reimes und eines strengen Gleichmaßes im Versbau entbehrt, aber immerhin eine Symmetrie aufweist, die nach periodischen Melodieformen lechzt. So verhalten sich der 14. und 15. Vers des Hymnus genau wie Strophenverse, so daß dem Tonkünstler nichts Besseres bleibt, als die periodischen Beziehungen durch strenges Ebenmaß zu fixieren. Das ergibt sich aus der Vergleichung von Text und Melodie:



Wie segensvoll wirkt hier die Metrik! Wie kommen Wort und Ton konzentrisch zu ihrem Rechte! Und nun vergleiche man Mozarts Gloria aus der C-Dur-Messe Nr. 259 K. V.:




Der leichte Sinn solcher Metrik und Harmonik, die Oberflächlichkeit dieser tänzelnden Rhythmik liegt klar zutage. Mozart strauchelt über die Klippen einer seichten Liedform. Bruckners Ausdruck aber bleibt in allen Formen lapidar. Im Adagio seiner Siebenten steckt hundertmal mehr religiöser Fond als in Mozarts ganzer C-Dur-Messe und all seinen Jugendmessen insgesamt. Einem Herzen, das so von Gottesliebe glüht, daß aus „seinen Adagio" das reinste „Gottvertrauen klingt",[1]) entquillt der Strom der Wahrheit unmittelbar und keine äußere Form kann einem so tiefen religiösen Empfinden zur Klippe werden, mag auch der Zeitgeist hundertmal darüber stolpern. So nimmt denn auch seine Deklamation trotz der profanen Umrisse, die schon soviel des Unheils im Heiligtume angerichtet und eine Unsumme liturgischer Banalitäten auf dem Konto haben, jene ideale Gestalt an, jenen tiefen Ernst, jene würdevolle Weihe, die die Kirche mit Recht von liturgischen Tonschöpfungen verlangt. Die Gefahren der Metrik existieren für Bruckner nicht. Im Gegenteil, die durch sie offenbar beeinflußten Parlandismen einerseits und Dehnungen andrerseits schaffen neue, dem Palestrinastil unbekannte deklamatorische Werte, die die Abwicklung des Satzgefüges und damit den Gedankenfluß wesentlich fördern und zugleich dem logischen Akzentwort eine Ausnahmestellung von wesentlicher Plastik sichern. In dieser Beziehung ist z. B. die Sopranmelodie des 28. Verses „Fiat misericordia tua Domine super nos" ein unübertreffliches Muster moderner liturgischer Deklamation.

Auch bei dem Princeps musicae divinae hat die Metrik Parlandismen geschaffen. Die Litaneienform verführt den Verächter des Parlando zur Symmetrisierung der beiden Invokationen

Hostia sancta, miserere nobis
Calix benedictionis, miserere nobis.[2])

Aus den metrischen Forderungen, die damit durch Palestrinas Beispiel sanktioniert erscheinen, zieht Bruckner im Ambro-

[1]) F. Gräflinger „Anton Bruckner" Seite 16.
[2]) Siehe des Verfassers „Polyphonie" (Regensburg) S. 217—218.

sianischen Hymnus mit Recht die Konsequenzen. Was jedoch bei Palestrina als seltenste Ausnahme gilt, drückt Bruckners Te Deum in einer Fülle von Erscheinungen den Stempel der Einheit auf. Und je mehr der Meister mit Kleinsilbenwerten unter die palestrinensische Norm heruntergeht, desto mächtiger wirken die ultrapalestrinensischen Dehnungen in breitesten Silbenwerten, mit denen er hervorragende Ideen aus dem fließenden Grunde herausragen läßt. Während Palestrina an der Silbenwährung der Taktzeit festhält und damit eine fast durchaus gleichmäßige Deklamation erzielt, operiert Bruckner mit gesunden Parlandismen und ausdrucksvollen, oft nahezu immensen Dehnungen, schafft dadurch einen künstlerisch sehr wertvollen Wechsel im oratorischen Rhythmus und löst in befriedigender Weise das Problem eines deklamatorischen Fortschrittes in der Kirchenmusik. Wenn wir hierin je von den Bahnen des großen Pränestiners abweichen wollen, so finden wir das Ideal bei dem großen Wiener. Und wenn wir im kirchenmusikalischen Schaffen, wo die fast ausschließlich herrschende Prosaform die äußeren Umrisse wesentlich mitbestimmt, an die Verwendung profaner Formen in metrischem Aufbau denken, so müssen wir zu Meister Bruckner in die Lehre gehen. Er zeigt uns, wie es möglich ist, den eisernen liturgischen Textbestand, an dem persönliche Eingriffe, Umstellungen und Veränderungen stets liturgisches wie künstlerisches Unheil schaffen, in die metrische Schablone zu gießen, ohne den Rechten des Gedankens und seines Trägers, des Wortes, nahezutreten. In Meister Bruckners Hand bewährt sich die wesentlich profane Form der periodischen Metrik als ein wertvolles Mittel, das das künstlerische Ebenmaß wesentlich fördert und dem Tonbild das Gepräge der äußeren Formvollendung aufdrückt, um zugleich dem Gedanken durch eine höhere Logik und Architektonik der Deklamation eine potenzierte Durchschlagskraft zu sichern. Kunst und Liturgie haben vereint einen hohen Gewinn zu buchen.

# Schlußwort

Wollen wir in einem abschließenden Urteil all die äußeren und inneren Werte der kraftstrotzenden Tonschöpfung zusammenfassen, so müssen wir gestehen, daß sie in der Geschichte der Tonkunst überhaupt, wie insbesondere der religiös-liturgischen Tonkunst einzig dasteht.

Wohl ist ein Wagnerscher Grundgedanke nicht zu verkennen. Wohl mögen äußere orchestrale Züge da und dort den begeisterten Zeitgenossen Wagners und den Verehrer seiner Tondramen erkennen lassen. Aber aus allem leuchtet eine große Eigenart, eine ausgeprägte Individualität, die ihn gerade im Te Deum bei „derber Lust an ungebrochen kraftvoller Stärke im Ausdruck des Jubels bis an die Grenze des Ungeschlachten und Rohen gehen“*) läßt — daher das Zyklopische seiner Architektur, die lapidare Wucht seines Ausdrucks! — auf der anderen Seite aber „Akzente des Bangens, Verzagens und Zweifelns“ auslöst, „die sich auf die Gefahr einer bedenklichen Beeinträchtigung der freudigen Grundstimmung des Ganzen ungebührlich (!) in den Vordergrund drängen“ — Charakterzüge, die das ganze Wesen des Menschen wie des Künstlers widerspiegeln und die sich bei einigem Wohlwollen für seine Schöpfung ganz anders erklären und bewerten ließen. Denn die „Ungebühr“ dieses Stimmungswechsels ist ein eminent künstlerischer Faktor, der in reizenden Kontrasten den technischen Faden weiterspinnt und das Interesse nie erlahmen läßt. Gerade durch diese Gegensätze erhält die Grundstimmung ihre leuchtende Folie. Bruckner ist gläubiger Katholik, der im Gedanken seiner Religion völlig aufgeht, der es mit allen Fasern seiner Seele fühlt, welchen Kampf es kostet, bis das In te speravi als ein fertiger Begriff die ganze Seele erfaßt. Wer die Gefahren nicht kennt, die dem Erdenpilger drohen, bis er seines Heiles sicher ist, der wird den Kern des Te Deum nie erfassen. Das glückverheißende Non confundar hat einen Hintergrund von heißem Kämpfen und Ringen, von tausenderlei Gefahren, die bis zum letzten Herzschlag des Menschen sein ewig Glück bedrohen. Und Gefahren, Kämpfe haben Augenblicke des Zagens

*) So Louis „Anton Bruckner“ S. 178 nach Kretzschmar.

im Gefolge. Ein Hangen und Bangen ist des Menschen Leben bis zum letzten Atemzuge. Ein Hangen und Bangen hemmt auch die jubelnde Grundstimmung des Te Deum bis zu dem Augenblicke, da Gottes Allmacht — die steigende Quartensequenz! — den Erdenwurm emporträgt. Gerade aus dem Umstande, daß all der Glanz eines wenn auch religiös durchdrungenen Erdenjubels — die streitende Kirche ist es, die ihr Te Deum laudamus singt — durch die Wolken des „Bangens, Verzagens und Zweifelns" getrübt erscheint, leuchtet die künstlerische Genialität im Erfassen des dichterischen Grundgedankens wie auch der felsenfeste Glaube des Künstlers, der den ungetrübten, verklärten Jubel in die Gefilde der Seligen verlegt, die allein ohne Zagen und Zweifel, ihre „non confundar" in reinem C-Dur jauchzen können.

Die ganze Seele des Meisters liegt offen vor uns. Das Te Deum ist ein Bild seines Lebens, seines inneren Ringens und Kämpfens. Seine ganze Persönlichkeit löst sich in Tönen aus: Die Affekte des Bangens, des Verzagens sind keine Entgleisung, sie sind echt, die „angeblichen Mängel sind für Bruckner so eminent charakteristisch, daß ein Kenner des Werkes und seines Schöpfers sie um alles in der Welt nicht missen möchte".*) Sind sie doch, weit entfernt, um als wirkliche Mängel gelten zu können, das sicherste Kriterium für die originelle Größe der Schöpfung, für die entschiedene Eigenart Bruckners, die unter einer klotzigen Außenseite psychische und künstlerische Innenwerte von immenser Kraft und Wahrheit birgt. Gerade das ist es, was seine Schöpfungen als durchaus eigenartige selbständige Erscheinungen neben Wagners Tondramen hinstellt, mit denen sie die äußeren Bande der Technik und orchestraler Struktur innig verbinden.

Insbesondere das Te Deum zeitigt einen wesentlichen Unterschied zwischen Wagnerscher und Brucknerscher Muse. Wagner ist Tondichter und schafft sich die poetische Folie für seine Tonwelt selbst. Die tonlichen Leitmotive entstehen zugleich oder wenigstens auf dem gleichen Boden einer freien Dichterkomponistenphantasie. Bruckner schöpft seine Ideen aus dem ewig jungen Borne der Liturgie. Aber seine schöpferische Phantasie durchdringt den Ambrosianischen Hymnus mit einer Intensität und

*) Louis, l. c. S. 179.

Wärme, daß er weit über die Grundgedanken des Verbalsinnes hinaus die dichterische Ideenwelt mit Gestalten seiner eigenen Phantasie belebt, daß er auf Grund der tieferen Wahrheiten dramatische Szenen voll packender Gewalt schafft, in denen schließlich er selbst den Mittelpunkt der Handlung bildet. Er selbst ist es, der da kämpft und ringt, der da betet und fleht, der in dem einen Augenblicke, von der Majestät Gottes erfaßt, in Jubel zerfließt, und von dem Glanze der ewigen Glorie geblendet in ätherische Verzückung gerät, um im nächsten Augenblicke, von drohenden Erscheinungen erschreckt, zweifelnd, verzagt in die rauhe Wirklichkeit zurückzusinken. All diese Wesen, die sein Glaube ihm vorzaubert, gewinnen Blut und Leben in tonlichen Motiven, die proteusartig ihre Gestalt wechseln, die ihre Seele haben, die jubeln und weinen, beten und verzweifeln und die reichhaltige Innenwelt der Künstlerseele dramatisch beleben. Es gibt einen Satan, der versucht, es gibt Engel, die auf und niederschweben und Hilfe bringen. Der Richter steigt hernieder Gericht zu halten. Der Ewige spricht in ruhig tiefen Tönen zu dem, der flehend vor ihm kniet. Und das ist er selbst, der Künstler: die Wärme und Innigkeit des Tenorsolo sagt es uns. Die Welt, die gläubige Gemeinde umgibt ihn — Soli und Chor — in diesem feierlichen Augenblicke. Welch ein erhabener Moment ist es, wo die Schöpfung lautlos am Munde des Ewigen hängt, der das Urteil kündet — das isolierte Baßsolo II, 3 Takt 39—43! Ewigkeit lautet das Urteil für die zur Rechten wie für die zur Linken. Beiden Parteien kündet er's mit lauter Macht: Ewig Glück den Seligen zur Rechten — das „Ewigkeits"motiv in der Höhenlage! —, ewige Schmach den Verdammten zur Linken — „Ewigkeits"motiv in dumpfer Tiefe! — Verzückt lallen die Seligen ihr Loblied — kleines „Allmacht"motiv p und diminuendo sempre! — und dann entschweben sie unter den verhallenden palestrinensischen Klängen des „in aeternum": Im Himmel singen sie das Lob des Allerbarmers weiter in begeistertem Allegro-Fortissimo mit den Worten des Hymnus: „Durch alle Tage lobpreisen wir dich und loben deinen Namen von Ewigkeit zu Ewigkeit." Hier führt die Phantasie den Meister wieder in diese Welt zurück: das „Ewigkeits"motiv senkt sich in düsterer Mollstimmung zur Tiefe! Welch dramatisches Leben herrscht doch in Bruckners Partitur!

Wie verstehen es die „Leit"motive, alle die Unterstimmungen zu geben, all die Nebengedanken zu veranschaulichen, die neben dem poetischen Gedanken einherlaufen! Ein Sprachenwunder tut sich auf: der Tondichter baut auf dem Grunde der Dichtung eine Menge latenter Ideen auf, die Tonsprache entfaltet ihre göttliche Kraft einer Vielzüngigkeit, die sich auf einen geschlossenen Kreis von gleichzeitigen Melodien verschiedener Art, auf ein konzentrisches Ineinanderlaufen verschiedener Motive erstreckt — die Motivparade ist der sprechendste Beweis dafür — und in dem Augenblicke, wo uns die Dichtung den Stamm des Grundgedankens bietet, entfaltet er seine Äste und wächst in Tönen zu einem kraftstrotzenden Baum, dessen Konturen man freudigen Auges bis in seine Verästungen verfolgt, ohne je imstande zu sein, den Spuren einer gottbegnadeten Künstlerphantasie bis ins kleinste Detail erschöpfend nachzugehen.

Durch diese Vielsprachigkeit gleichzeitig auftretender oder in engstem Anschlusse verketterter „Leit"motive ist auch für die Kirchenmusik ein Mittel gewonnen, das dem Palestrinastil fehlt und darum einen wesentlichen Vorteil der Brucknerschen Technik darstellt.

Die kontrapunktischen Themen des altklassischen Stiles, mögen sie im Ausdruck noch so innig an den Gedanken, in der Form noch so fügsam an das Wort sich schmiegen, sie sagen auf ihrem Rundgang durch das polyphone Stimmengewirr immer dasselbe; sie bringen den Gedanken nicht voran, sondern vertiefen nur seinen Eindruck durch Wiederholung und Häufung desselben: die Motive haben einen rein architektonischen Wert. Die Summe ihrer kontrapunktischen Fähigkeiten ergibt die Stärke des Gesamtausdruckes. Bei Bruckner gewinnt jedes der vielgestaltigen Motive — ich möchte sagen: Fleisch und Blut, Leben und Seele. Es weiß zu jubeln, zu klagen, zu flehen, zu drohen, zu schmeicheln, zu locken. Und die Summe dieser lebendigen Potenzen schafft einen Ausdruck voll dramatischer Kraft. An der Hand des Grundgedankens entwickeln sich durch das Eingreifen der auf einen bestimmten Begriff eingestellten Motive latente Nebengedanken, die die Hauptidee wirksam ergänzen, erweitern und auf ihrem Grunde seelische Konflikte erstehen lassen, deren Schürzung und Lösung einen unaussprechlichen Reiz üben. Der Eindruck

der liturgischen Idee wird durch diese weit verzweigte Verästung ihres Stammes aufs höchste gesteigert.

Im Palestrinastil schlummern epische Gewalten, in Bruckners Te Deum dramatische Gewalten von unerreichter Potenz.

Neben Wagners Musikdramen steht Bruckners Te Deum in einziger Größe da und auf liturgischem Gebiete existiert nichts, was mit ihm verglichen werden könnte. Es schafft völlig neue Bahnen und deutet auf ein verlockendes Paradies für die Zukunft der Kirchenmusik. Immer lauter wird ja der Ruf nach dem „Leit"motiv. Immer greifbarere Gestalt gewinnt die große Idee vom liturgischen Gesamtkunstwerk. Soll es in seiner ganzen Größe erstehen, so gibt es nur einen Weg: denjenigen, den Bruckner in seinem großen Te Deum mit klaren Umrissen vorgezeichnet hat.

Von demselben Verfasser sind im gleichen Verlag erschienen:

# Deutschlands Notruf

Gedicht von Hans Eschelbach

Op. 201 a für vierst. Männerchor. Partitur Mk. 1.80, Stimmen Mk. 0.80. Op. 201 b für gemischten Chor. Partitur Mk. 1.80, Stimmen Mk. 0.80.

Hie hat die Mär ein Ende — das war des Liedes Schluß. Viel haben wir gebetet und gesungen — und dennoch: Ein geschlagenes, in Unmut und Trotz sich selbst zerfleischendes Volk, ziehen wir aus dem Kampf. — „Vae victis!“ Alle Schauder und Schrecken haben wir erfahren. Oder noch nicht alle? . . . Möge dieser ernste Notruf, kompositorisch ein groß und tief erdachtes und empfundenes Tonstück, nicht unerhört bleiben! Freilich: wenn ich an die Millionen Wucherer, die unser Land aussaugen, an die Lästerer, die in überfüllten Tanzsälen und Schmachtheatern ihr Unwesen treiben, denke: so möchte ich begreifen, warum Gottes Hand auf uns lastet. — Möge der ernste Gesang zur Erkenntnis beitragen, daß wir uns auf uns selbst besinnen und uns des Herrgotts wieder erinnern müssen. Georg Hild, München.

# Missa solemnis in honorem S. Francisci Xaverii

IV vocibus inaequalibus concinenda comitante Organo.

Op. 68. Partitur Mk. 3.35, Stimmen Mk. 1.10.

Eine große Messe für große, gute Chöre, nicht umsonst dem Regensburger Domkapellmeister gewidmet. Das kurze Thema, mit dem die Messe beginnt, wirkt bei seiner oftmaligen Wiederkehr anheimelnd und charakteristisch wie ein Leitmotiv. Auf leichte Ausführbarkeit ist natürlich keine besondere Rücksicht genommen, desto mehr aber auf festliche Klangwirkung und bei der größeren Ausdehnung auch auf stärkere Abwechslung. Organist und Orgel mögen aus bestem Material sein, um voll zu genügen.

(Kathol. Volksschule, Brixen.)

Von demselben Verfasser sind im gleichen Verlag erschienen:

## Marienpreis

in Liedern zur Verehrung der allerseligsten Jungfrau für zwei Singstimmen mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Op. 37. 4. Aufl. Partitur Mk. 3.65, Stimmen Mk. 2.50.

## Marienpreis

in 20 Liedern zur Verehrung der allerseligsten Jungfrau für zwei Singstimmen mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Neue Folge Op. 103. Partitur Mk. 4.75, Stimmen Mk. 2.80.

In würdiger Weise reiht sich diese neue Folge Marienlieder dem schönen, beliebten und allseits gediegenen Mariengarten Griesbachers an. Text und Musik sind durch Zartheit und Natürlichkeit und Farbenpracht wie aus einem Gusse. Ich wüßte nicht leicht eine Sammlung von Liedern zu Ehren unserer hochgebenedeiten Gottesmutter, wie die von Meister Griesbacher, die immer wieder gesungen, immer wieder neuen Genuß bieten, immer wieder aufs neue geistig anregen und erbauen, und wünschen denselben die weiteste Verbreitung.

(Literar. Handweiser, Regensburg.)

## „Dir Gott der Welt“

(Text nach Psalm 99.)

Kantate für Frauenchor und Soli. Op. 53. Partitur Mk. 4.20, Stimmen Mk. 1.40.

## Weihnachten

Gedicht von Peter Langen

Op. 162. Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Mk. 0.55.

## Giovanni Gabrieli (1557–1612)

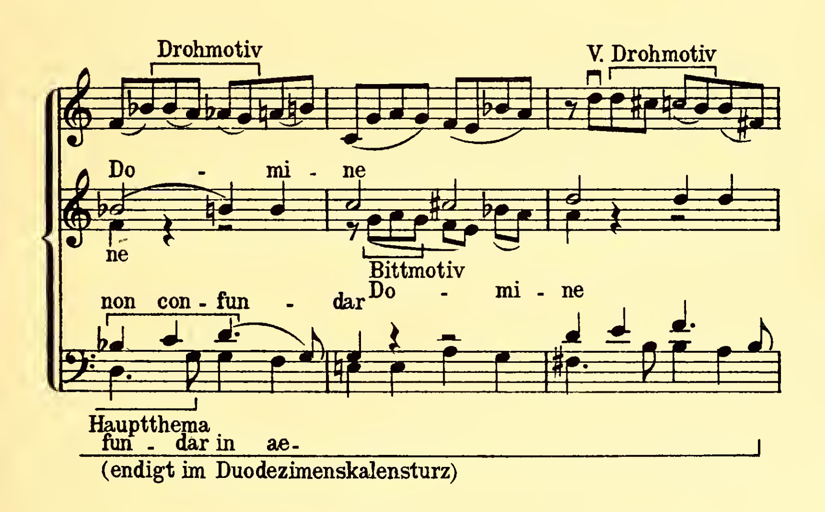
Timor et tremor.

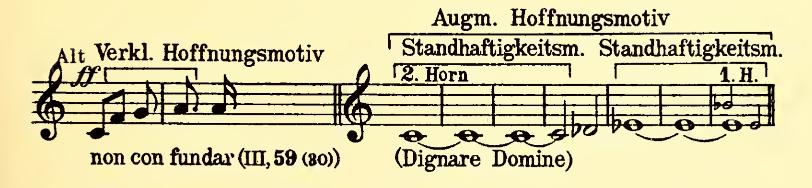
Motette zu sechs Stimmen. Partitur Mk. 2.50, Stimmen Mk. 1.25.

# Die psalmodische Periode als Motivquell




b
1.u.2.Viol. Drohmotiv
Hoffnungsm.
poco a poco cresc.
Sehnsuchtsmotiv
Sopran
In - - te
Alt
Bittmotiv
Do - - mi -
non con - fun - dar
Hoffnungsmotiv
Tenor
Baß
Furchtmotiv
umgekehrtes
non con -
Furcht= u. Fallsequenz


Drohmotiv
V. Drohmotiv
Do - mi - ne
ne
Bittmotiv
non con - fun - dar
Do - mi - ne
Hauptthema
fun - dar in ae-
(endigt im Duodezimenskalensturz)


Alt Verkl. Hoffnungsmotiv
ff
non con fundar (III, 59 (30))
Augm. Hoffnungsmotiv
Standhaftigkeitsm. Standhaftigkeitsm.
2. Horn
1. H.
(Dignare Domine)

# Motivtabelle.

# Skalische Motive.

## I. Die steigende Gruppe.

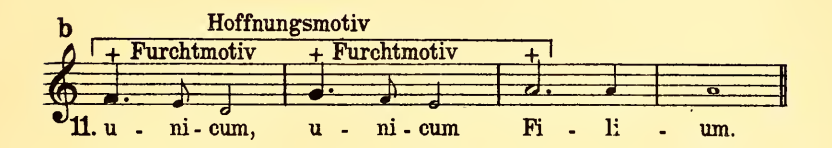
### Hoffnungs- und Sehnsuchtsmotive.

## A. Hoffnungsmotive.

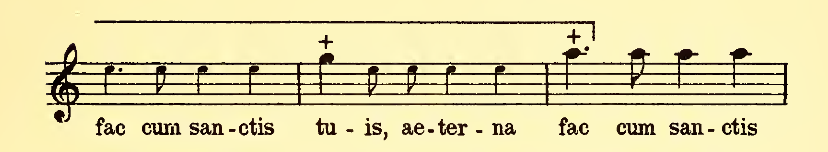
### Die skalische Terz aufwärts.

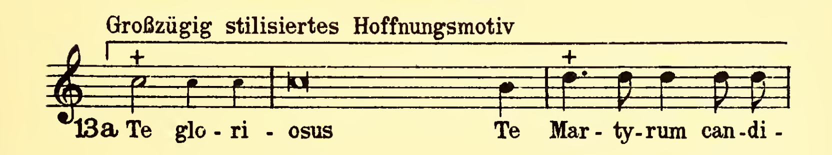



5. Stilisiert
Dämonmotiv
a
Hoffnungsmotiv
Fallmotiv
Vgl.
10. Tu de - vi - cto a - cu - le - o
Fl. u. Ob. (I, 155)


b
Hoffnungsmotiv
+ Furchtmotiv
+ Furchtmotiv
+
11. u - ni - cum, u - ni - cum Fi - li - um.


c
Hoffnungsmotiv
+
12. Ae - ter - na fac cum san - ctis tu - is, ae - ter - na


+
+
fac cum san - ctis tu - is, ae - ter - na fac cum san - ctis


Großzügig stilisiertes Hoffnungsmotiv
+
+
13a. Te glo - ri - osus Te Mar - ty - rum can - di -


+
datus Te per or - bem (II, 2, 29-32)

6*

Hoffnungsmotiv

13b Per sin - gu - los dies benedicimus - te.

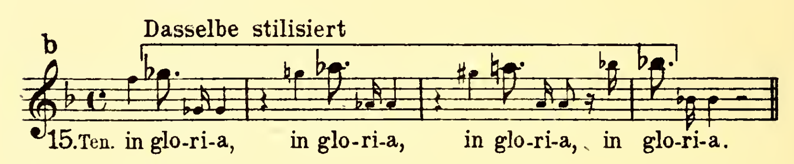
Et lau - damus nomen tuum in saeculum

**6.** Verengert (mit Halbtonschritten)

Sequenz

a Verengertes Hoffnungsm.

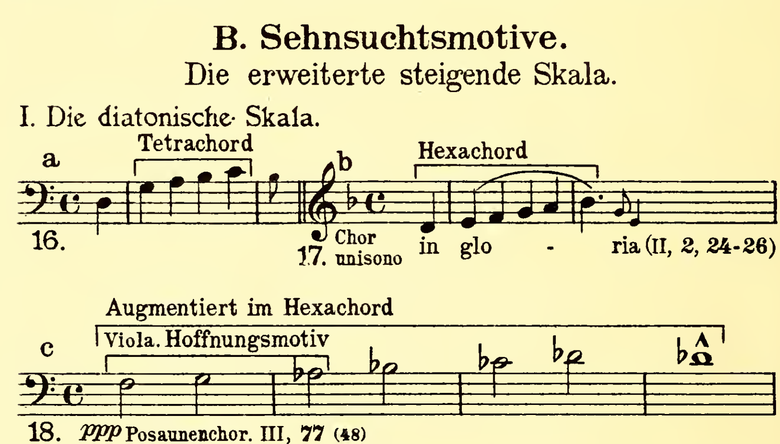
14. In glo - - - - ri - a

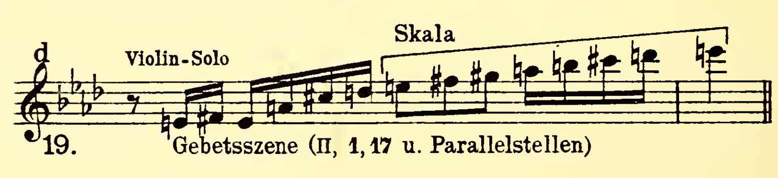


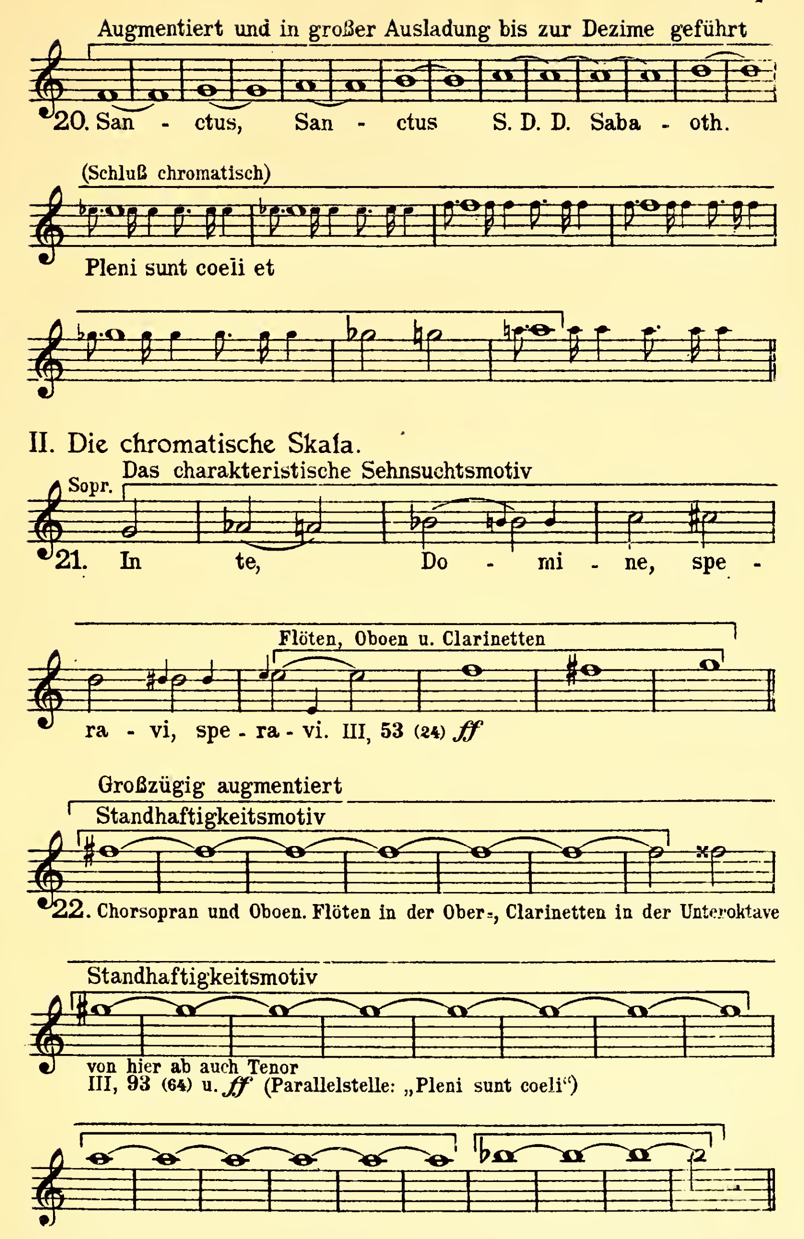

## B. Sehnsuchtsmotive.

### Die erweiterte steigende Skala.

I. Die diatonische Skala.





Augmentiert und in großer Ausladung bis zur Dezime geführt
20. San - ctus, San - ctus S. D. D. Saba - oth.
(Schluß chromatisch)
Pleni sunt coeli et
II. Die chromatische Skala.
Das charakteristische Sehnsuchtsmotiv
Sopr.
21. In te, Do - mi - ne, spe -
Flöten, Oboen u. Clarinetten
ra - vi, spe - ra - vi. III, 53 (24) ff
Großzügig augmentiert
Standhaftigkeitsmotiv
22. Chorsopran und Oboen. Flöten in der Ober-, Clarinetten in der Unteroktave
Standhaftigkeitsmotiv
von hier ab auch Tenor
III, 93 (64) u. ff (Parallelstelle: „Pleni sunt coeli")

# II. Die fallende Gruppe.

## Furcht- und Verzweiflungsmotive (Stimmungsmotive)

## A. Furchtmotive.






5. Steigerung

Furcht= und Fall=Sequenz

32. Alt u. Hörner III, 110 (81) Kehrbild zu Machthilfsequenz

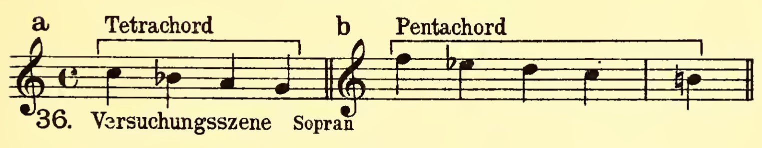


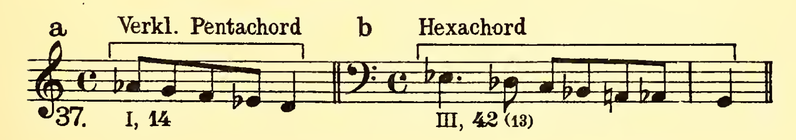




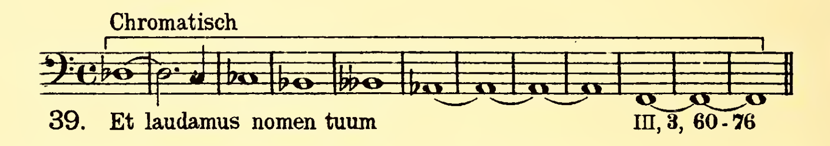
## B. Verzweiflungsmotive.

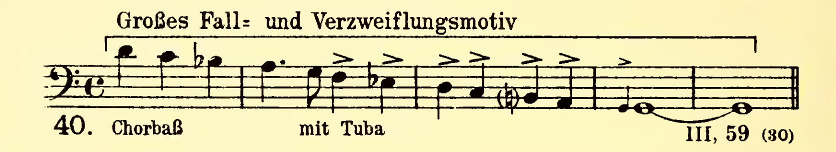
### Größere Ausladung.




Vergrößert
pp
38. Mi - se - re - - re no - stri

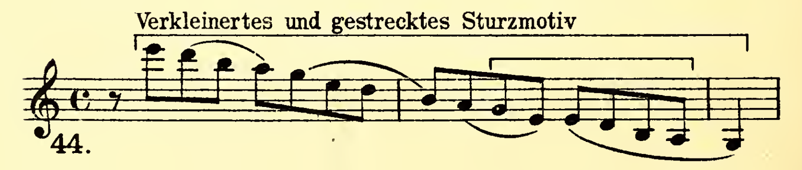

Chromatisch
39. Et laudamus nomen tuum
III, 3, 60-76

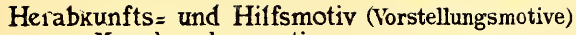

Großes Fall= und Verzweiflungsmotiv
40. Chorbaß mit Tuba
III, 59 (30)

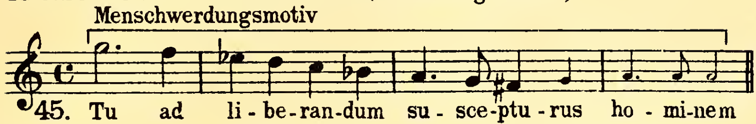

Sopran
Großes Furcht= und Schreckensmotiv
41. Ju - dex cre-deris es - se ven - tu - - rus


Großes Verzweiflungsmotiv
fff
dim. sempre
42. gloria nu - me - ra - ri in glo - ri - a


f
pp
43. nos cu - sto - di - - - re

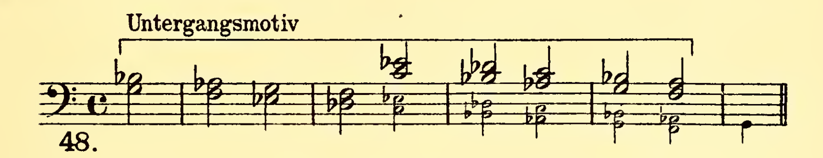

Verkleinertes und gestrecktes Sturzmotiv
44.



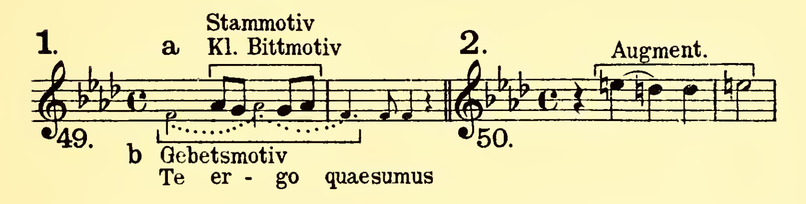


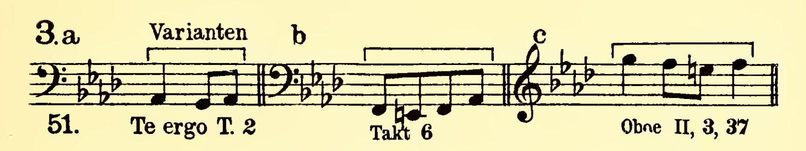




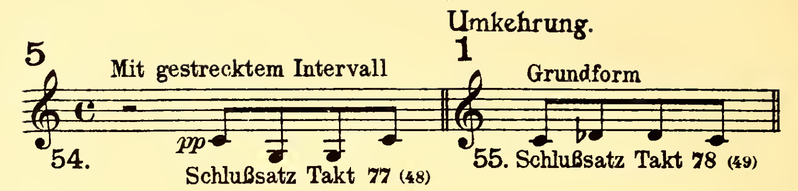

# III. Kombinierte Gruppen.

## A. Das kleine Bittmotiv.

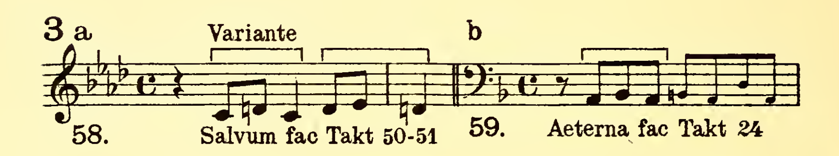


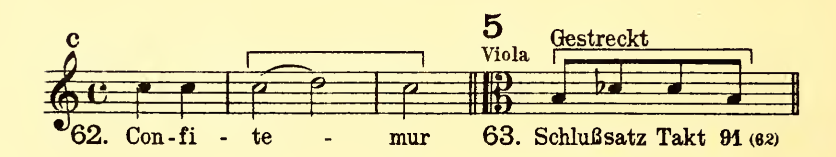


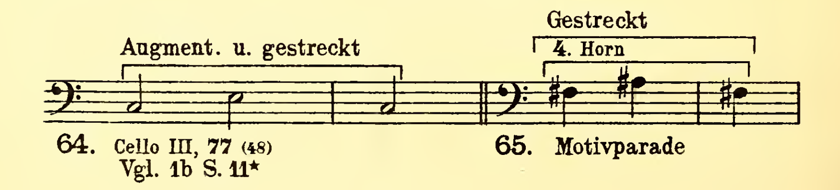


Umkehrung.
5
Mit gestrecktem Intervall
pp
54.
Schlußsatz Takt 77 (48)
1
Grundform
55. Schlußsatz Takt 78 (49)


2 a
Augment.
56. Schlußsatz Takt 97 (68)
b
synk. Augment.
Trompeten
57. Schlußsatz Takt 97 (68)


3 a
Variante
58.
Salvum fac Takt 50-51
b
59.
Aeterna fac Takt 24


4 a
Augment. Bittmotiv
Furchtmotiv
60. a - pe - ru - i - sti
b
Augment. Var.
61.
Te ergo Takt 26-27


c
62. Con - fi - te - mur
5
Viola
Gestreckt
63. Schlußsatz Takt 91 (62)


Augment. u. gestreckt
64. Cello III, 77 (48)
Vgl. 1b S. 11*
Gestreckt
4. Horn
65. Motivparade

## B. Erweiterte Kombinationen.


















# Akkordische Motive.

## I. Das Machtmotiv.



Augmentiert — Viola — Verkleinert

82. Tu ad dex - teram De - i se - des 83.
I, 161-164 — I, 151-152

Verkleinert — a Variante — b Variante augm.

84. spe - ra-vi — 85. Motivparade

Kombinationen A u. B

86. Sopran Motivparade

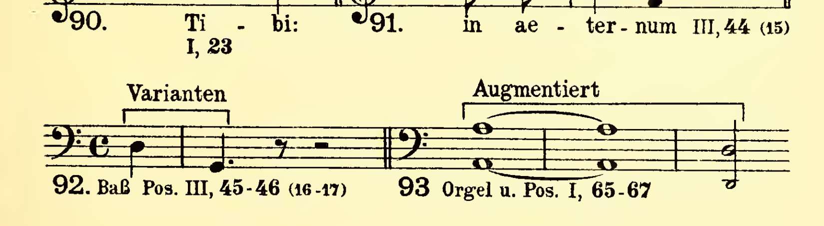
87. ra - - - tur — 1. u. 2. Viol. 88.
I, 11-13 — III, 82 (53)
(cfr. Versuchungsszene)

89. quos pre - ti - o - so san - gui-ne
II, 1 Takt 17-19

C. Streckung
(Die fugenmäßige Antwort des Machtmotivs)

Stammotiv — Varianten

90. Ti - bi: — 91. in ae - ter-num III, 44 (15)
I, 23



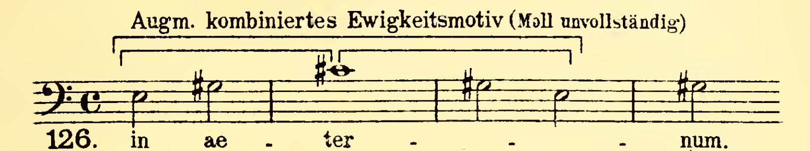

Augment.
94. 2 Tromp. III, 87-88 (58 59)
95. ae - ter - - - num
con oct.
Chor unisono III, 122-127 (93-98)
Cello
Verkl. u. Var.
96. II, 2 Takt 36
Vorkl.
97. Sopr. u. Viol. II, 3 Takt 45-50
Alt
2. Pos. Umkehrung
98. ter - - num
Motivparade
1. Viol.
99. III, (19, 21, 23 etc.)
(cfr. Aeterna fac)
Kombinationen
1. Viol.
100. III, (14, 16 etc.)
Viola
101. III, 18-19
1. Viol.
102. II, 3 Takt 80
(I, 108 ff)
Quart= Quint= Kombinationen
Allraummotiv
4
5
103. Takt 1 u. ff
Schlußtakte
2. Clar.
Augm. Allraummotiv
104. III, 86-87 (57-58)
Spiegelförmige Umkehrung
105 I, 151-152
Quinte voraus
5
4
106. Str. Bässe 86, 108 ff
Viola
in Gegenbewg
107. III, 3 Takt 8
Oboe
5
4
108. II, 3 Takt 49


1. Fl.
109. II, 3 Takt 45-46
110. Sopr. II, 3 Takt 49
111. non con - fun - dar in ae - ter - num
III, 56-58 (27-29)
Gestrecktes
Allraummotiv
Str. Bässe
112. I, 92 ff
Übergang zum Ewigkeitsmotiv
Verkürzt Allraumm.
113. I, 45 ff
II. Das Ewigkeitsmotiv.
Quart zum Akkord erw.
a Stammotiv
Sopr.
114. in ae - ter-num
III, 17 18
b Unvollständiges Ewigkeitsm.
Str. Bässe
III, 18
c Variante
glo - ri-a
II, 2 Takt 33
Durch tiefe Lage und Moll-harmonie verdunkelt
Str. Bässe
Machtschrittm. Kl. Bittm.
115.
unvollst. Ewigkeitsm.
Ständiges Gegenmotiv in den Gebetssätzen (II, 1 u. 3)
Variante
Isoliertes Baß - Solo (Richterspruch)
II, 3 Takt 39-43
Vollständiges Ewigkeitsmotiv
116. us-que in ae - ter - - - num


Umwölktes Ewigkeitsm.
Augm. (Moll)
Sopr.
117. sae - cu - li
II, 3 Takt 71-73
Verklärtes Ewigkeitsmotiv (Dur)
118. ter - - - rum
Schlußtakte
Varianten
a Diat. Septakt
119. glo - ri - a in
II, 2 Takt 33
b alteriert
c verkürzt
Erweitertes Ewigkeitsmotiv
120. Te er - go quae
II, 1 Takt 5-6
Umkehrungen
1. Oboe Stammotiv (vollständig)
Dur
121.
Stammotiv (unvollständig)
Viola
Dur
Str. Bässe Dur
Augm. (Dur)
Bässe
122. Motiparade
Augment. (verklärt)
123. Orgel (Schlußtakte)

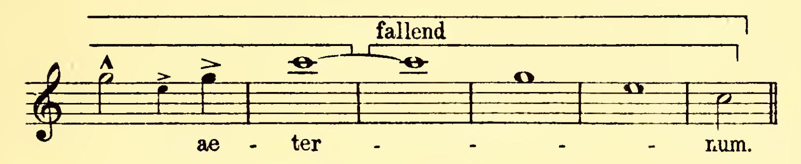
Kombinationen







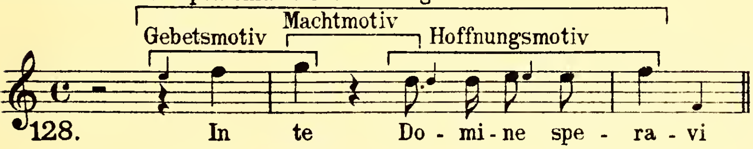


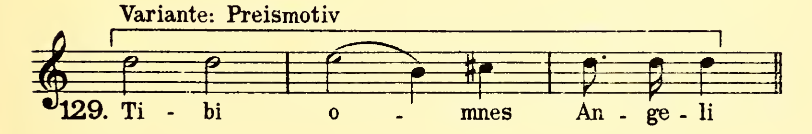

# Das Hauptmotiv.

## A. Machtmotiv mit Hoffnungsmotiv

(Quarte) (aufsteigende Terz)

Kombination von skalischen u. akkordischen Motiven



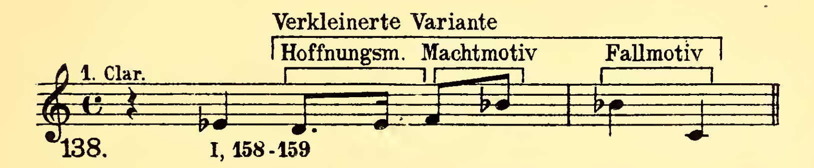

Augm. Hauptmotiv
130. con - fi - te - tur Ec - cle - si - a
Erweitertes Hauptmotiv
Gestrecktes Hauptmotiv
131. Ve - ne - ran - dum tu - um ve - - rum
Verkleinert
Menschwerdungsmotiv
Gestrecktes Hauptmotiv
132. 1. Fl. u: 1. Ob. I, 153 - 154
Tenor
Gestrecktes Hauptmotiv (gekürzt)
133. non con - fun - - - dar III, 53 (24)
Umkehrung
134. non con - fun - dar in ae - ter - num, non con -
fun - dar in ae - ter - num
Variante
135. u - ni-cum, u - ni-cum
Fi - li - um
Verkleinerte Umkehrung
136.
Streicher - Unisono III, 4

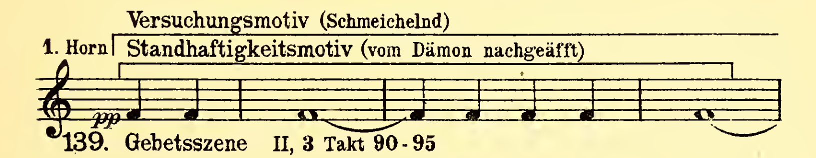
# B. Versuchungsmotiv (Dämonmotiv)

## Hoffnungsmotiv mit Fallmotiv

(Aufsteigende Terz) Fallende Sept)







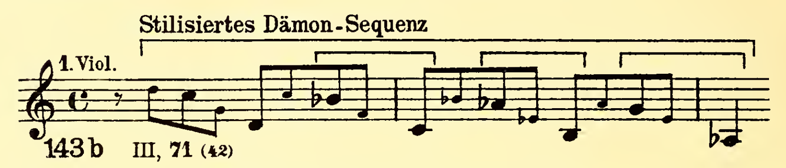






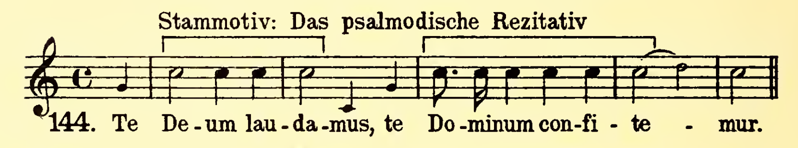
Fagott in gleicher Lage, auch das 1. Horn macht den Sept=Fall mit III, 100 (71)




# Reperkussionsformen.

## A. Das Standhaftigkeitsmotiv.







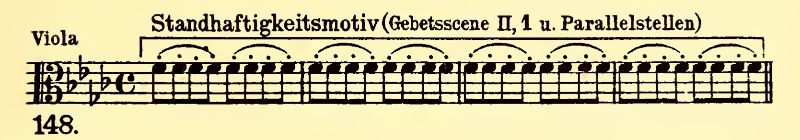






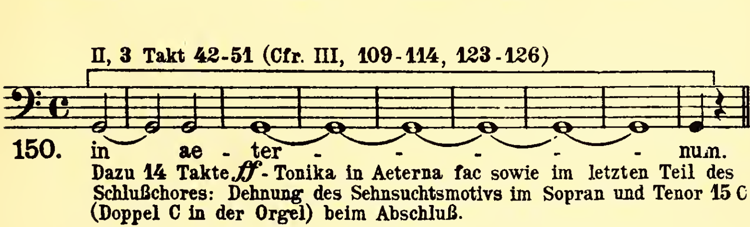







## B. Reperkussion und Orgelpunkt als Ewigkeitsbegriff.




Dazu 14 Takte *ff* - Tonika in Aeterna fac sowie im letzten Teil des Schlußchores: Dehnung des Sehnsuchtsmotivs im Sopran und Tenor 15 C (Doppel C in der Orgel) beim Abschluß.

S
I

te
nc

I

s

u
5

u Ivi
An Fin
18
m

J
nl

## General-Grundriß
# Te Deum

### Hauptsatz.
**I. Teil.**
**Lobsatz.**
„Te Deum - Judex."
Allegro
174 Takte

- **I. Periode** — Vers 1-10, Takt 1-98
  - **I**
    - Introduction — 4 Takte: Psalmodische Periode (Hauptsatz A) — *ff*
    - Vers 3-10
      - I. 28 Takte: Engelterzett „Tibi omnes" — *mf*. *pp*
      - II. 28 Takte: Trisagion — *pp*
    - Takt 15-98
      - III. 28 Takte: Psalmodische Periode Hauptsatz A wiederholt und erweitert — *ff*
- **II. Periode** — Vers 11-19, Takt 99-174
  - **II**
    - Vers 11-13
      - I 22 Takte: Piano-Satz „Patrem" — *p*. *pp*
      - II. 16 Takte: Psalmodische Periode Anklänge an A — *fff*
    - Takt 99-160
      - III. 24 Takte: Versuchungsszene „Tu devicto" — *pp*
    - Coda — 14 Takte: „Tu ad dexteram" Anklänge an A — *fff*

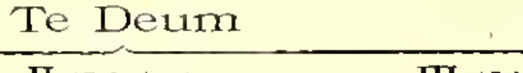
### Mittelsatz
**II. Teil.**
**Gebetsatz.**
„Te ergo - Fiat."
Moderato
197 Takte

- **I. Periode** — Vers 20-21, 28 Takte
  - **I** — 1. Te ergo — Vers 20, 38 Takte
    - Moderato
      - Takt 1-16 — 16 Takte: Gebetsszene (Schattenbild) — *p*.
      - Takt 17-38 — 22 Takte: Erhöhte Wiederholung Coda 16 Takte) — *ff* - *pp*
  - **II** — 2. Aeterna fac — Vers 21, 44 Takte
    - Allegro
      - Himmlischer Jubel — *ff*
      - Unisono-Pleno — *fff*
      - Glorienglanz — *p*. *pp*
      - Unisono-Pleno (A capella) — *fff*
- **II. Periode** — Vers 22-27, 115 Takte
  - 3. Salvum fac
  - **I** — Vers 22-23, Takt 1-54
    - Moderato — Wiederholung des Te ergo-Satzes
      - 1-16: Salvum fac Gebetsszene (wie oben) — *p*.
      - 17-34: Et benedic Erhöhte Wiederholung (wie oben) — *ff*. *pp*
      - 35-54: Et rege Schlußsatz 16 Takte nebst einem Coda von 4 Takten — *p*. *pp*
  - **II** — Vers 24-27, Takt 55-115
    - Allegro
      - 55-74: Per singulos dies Psalmodische Periode (A) — *ff*
      - 75-98: Dignare Miserere Gebet-Versuchung — *p*. *ppp*
      - 99-115
        - Fiat Quemadmodum — *f*
        - Parallele zu Tu devicto — *pp*

### Schlußsatz
**III. Teil.**
**Jubelsatz.**
„Inte, Domine speravi"
Andante moderato

- **I. Periode** — Introduction — Vers 29, Takt 17-29
  - **I** — Takt 1-16
    - Schlichter Solo-Quartettsatz 4 Takte wiederholt — *mf*
    - Vers 29 mit neuer Wiederholung Soloquartettsatz — *pp*
  - **II** — Takt 17-29
    - 2 st. Exposition des Ewigkeitsmotivs Tenor u. Sopran-Solo — *mf*. *f*
    - Motivparade (Staccato) — *ff*
- **II. Periode** — Fuge — Vers 29, Takt 30-76
  - **I** — Takt 30-52: Themenentwicklung Höhepunkt Takt 48-48 — *p*. *ff*. *mf*
  - **II** — Takt 53-76
    - Umkehrung — *p*. *f*
    - Sehnsuchtsmotiv Versuchung — *p*. *pp*
- **III. Periode** — Abschluß — Non confundar, Takt 119-141
  - **I** — Takt 77-118
    - Posaunenchor 8 Takte Soloquartett 8 Takte — *ppp*. *f*
    - Choralsatz H-dur — *ff*
    - Harmonischer Vollglanz (geteilte Tenore u. Basse) — *ff*. *pp*. *fff*
  - **II** — Takt 119-141
    - Jubelchor C-dur (Staccato) — *fff*

# Te Deum



| I. (Lobsatz.) | II. (Gebetsatz.) | III. (Jubelsatz.) |
|---|---|---|
| Hauptsatz. | 1. Te ergo. 2. Aeterna fac. 3. Salvum fac. | Schlußsatz. |

# I. Teil.

## Lobsatz.

„Te Deum - Judex.“

Vers 1-19 — **Allegro** — Takt 1-174

### I. Periode

Vers 1-10 — Takt 1-98

**I**

Vers 3-10 — Takt 13-98

| Introduction<br>Vers 1-2 Takt 1-14 | I. Hauptsatz<br>Vers 3-4 Takt 15-42 | II. Mittelsatz<br>Vers 5-6 Takt 43-70 | III. Schlußsatz<br>Vers 7-10 Takt 71-98 |
|---|---|---|---|
| 14 Takte | 28 Takte | 28 Takte | 28 Takte |
| Psalmodische Periode<br>(Hauptsatz A)<br>Allraumharmonie | Engelterzett<br>„Tibi omnes Angeli“<br>Höhenglanzmotiv | Trisagion<br>Stilisiertes großzügiges<br>Sehnsuchtsmotiv<br>I. aufsteigend — II. fallend | Hauptsatz A wiederholt und erweitert<br>Der Fels der Kirche<br>Stilisiertes Hoffnungsmotiv |
| Quarte aufwärts<br>Machthilfmotiv<br>Chor — Quarte abwärts<br>(Machtmotiv)<br>Unisono | Preismotiv bis Takt 36<br>Soloterzett<br>Höhenglanz — Hoffnungsmotiv<br>(baßlos)<br>Menschwerdungsmotiv | 14 Takte<br>Großer Zug aufwärts<br>Sehnsuchtsmotiv bis 66<br>4 st. — 14 Takte<br>Furchtmotiv (60)<br>Machtmotiv (67)<br>8 st. 4 st. Chor | Machtmotiv — Drohmotiv (92)<br>Hauptthema<br>(93 - 97)<br>Chor - Unisono<br>mit 4 st. Abschluß |
| Orchester - Pleno | 23 Takte<br>Streichterzett Holzbläser-quartett - baßlos<br>(2 Oboen 2 Clarinetten) — Orchester Pause | Takt 45 74<br>Streichquartett<br>Hornquartett — 60<br>Orchester Pleno — Streichquintett<br>Posaune und Trompete | Orchester Pleno zuletzt 2 Takte Abschwellung |
| *ff* | *p (mf)-f-p* — *f-pp* | *pp-ff* — *fff* | *ff* |

### II. Periode

Vers 11-19 — Takt 99-174 (76 Takte)

**II**

Vers 11-17 — Takt 99-160

| I. Hauptsatz<br>Vers 11-13 Takt 99-120 | II. Mittelsatz<br>Vers 14-16 Takt 121-136 | III. Schlußsatz<br>Vers 17 Takt 137-160 | Coda<br>Vers 18-19 Takt 161-174 |
|---|---|---|---|
| 22 Takte | 16 Takte | 24 Takte<br>Versuchung — Erlösung | 14 Takte |
| Piano-Satz „Patrem“<br>Anklänge an Hauptsatz A<br>Allraumharmonie<br>Hoffnung- und Furchtmotiv<br>Vers 11 — Vers 12 — Vers 13 | „Tu Rex - Tu Patris“<br>Anklänge an den Hauptsatz A<br>Durchbrochene Allraumharmonie | Tu devicto — aperuisti<br>Der klaffende Spalt<br>Takt 152 | Anklänge an Hauptsatz A<br>Durchbrochene Allraumharmonie — Vollharmonie |
| 6 Takte<br>Kombiniertes Choralmotiv — 8 Takte<br>Versuchungsmotiv<br>Hoffnungsmotiv<br>Furchtmotiv — 8 Takte<br>Kombiniertes Choralmotiv<br>Chor - Unisono<br>(Mittellage) | 8 Takte<br>Machtmotiv<br>Durchbrochenes<br>Chor - Unisono — 8 Takte<br>Menschwerdungsmotiv | 16 Takte<br>Wankelmutmotiv (Sopran)<br>Dämonmotiv (Tenor)<br>Standhaftigkeitsmotiv (Baß)<br>Pochen im Contrabaß — 8 Takte<br>Menschwerdungsmotiv | 8 Takte<br>Machthilfmotiv<br>Drohmotiv<br>(Fagott) — 6 Takte<br>Furchtskala im Sopran<br>Machtschritt im Basse<br>4 stimmiger Chorsatz |
| Streichquintett<br>Unisono mit Grundtönen<br>(Hornduett) | Orchester-Pleno — Orchester General-pause | Gruppe № 7<br>(Tenorposaune etc.) dann Pause — Gruppe № 8<br>Kleines Menschwerdungs-motiv | Orchester-Pleno — Orchester-Unisono<br>Machtschrittmotiv<br>Staccato |
| *p pp* | *fff* — *ff* | *pp* — *ppp* | *fff* — *fff* |

# II. Mittelteil

## Gebetsatz.

„Te ergo · Fiat."

1

Vers 20-28 — Moderato — 197 Takte

## I. Periode

Vers 20-21 — 44 Takte

### Te ergo

Vers 20 — 38 Takte

**Moderato**

Gerichtsszene

#### I. Hauptsatz

Takt 1-16 — 16 Takte

- Takt 1-8 (8 Takte): Thema
- Takt 9-16 (8 Takte): Wiederholung
- Tenor Solo mit Soloterzett Bittrufmotiv
- Bittmotiv : Standhaftigkeitsmotiv
- Die Stimme der Ewigen (Ewigkeitsmotiv)
- Schattenmotiv
- Orchester in tiefer Lage
- 1. Clarinette, Bittmotiv — Viola, Standhaftigkeitsmotiv — Bässe, Ewigkeitsmotiv
- Orchester pp — mf
- Tenor p — f

Takt 17-38 — 22 Takte

Wiederholung des Hauptsatzes

- 1: Takt 17-24 (8 Takte): Thema, 1 Ton erhöht
- 2: 25-32 (8 T): Wiederholung
- Augmentierte, umgekehrte und kombinierte Bittmotive
- Kombiniertes Choralmotiv
- Höhenglanzmotiv
- Orchester in die Höhe gerückt
- Violinsolo, (Engelschweben) — Streichterzett ohne Baß
- Orchester p — pp — f
- Tenor p — pp — ff

Coda 3 — 6 Takte

- Palestrinensischer Chorsatz
- Orchester Pause
- mf · pp

### Aeterna fac

Vers 21 — 44 Takte

**Allegro**

#### I. Hauptsatz

Takt 1-24 — 24 Takte

1 — Takt 1-14 (14 Takte)

- Einfaches und großzügig stilisiertes Hoffnungsmotiv
- Ewigkeitsmotiv
- Standhaltigkeitsmotiv
- Machtmotiv
- 10 Takte: Chor · Unisono zweiteilig mit Grundton
- 4 Takte: Chor Vollharmonie
- Orchester Pleno Ewigkeitsmotiv
- ff

2 — Takt 15-24 (10 Takte)

- Verzweiflungsmotiv (fallende Duodezimen-Skala)
- 10 Takte: Chor · Unisono
- General · Unisono'
- Pleno · Unisono Abschwellung
- fff

#### II. Nebensatz

Takt 25-44 — 20 Takte

1 — Takt 25-36 (12 Takte)

- 4 Takte: Sehnsuchtsmotiv; General · Unisono mit Grundton; Streichquintett; p
- 8 Takte: Verengertes Hoffnungsmotiv; Stilisiertes Hoffnungsmotiv (Tenor); Hochterzett (ohne Baß); Höhenglanz; Bläser · Sextett, Streichquartett; p · pp

2 — Takt 37-44 — 8 Takte

- 2 3/4 Takte: Ewigkeitsmotiv; Chor · Unisono; General · Unisono; Orchester · Pleno · Unisono; fff
- 5 3/4 Takte: Verengertes Hoffnungsmotiv; A capella Satz; Orchester · Pause; Staccato

## II. Periode

Vers 22-27 — 115 Takte

### Salvum fac

Vers 22-23 — Takt 1-54

**Moderato**

Wiederholung des Te ergo Satzes

Vers 22 — Takt 1-34

#### I. Hauptsatz

Takt 1-16 — 16 Takte

- Salvum fac
- Wiederholung des „Te ergo"
- Bittmotiv etc.
- Chor setzt sofort ein
- Orchester wie im „Te ergo" jedoch erweitert durch 1 Horn
- Orchester pp — f
- Tenor p — ff

#### II. Mittelsatz

Takt 17-34 — 18 Takte

- et benedio
- Wiederholung des „quos pretiose"
- Gebets · Scene
- mit Standhaftigkeitsmotiv
- erweitert durch 1 Hornquartett
- Orchester p — ppp — ff
- Tenor mf — pp — ff

#### III. Schlußsatz

Vers 23 — Takt 35-50

Et rege

- Vordersatz — 8 Takte: Bitt. und Ewigkeitsmotiv; Richterspruch: Isoliertes Baß-Solo (ff) mit Chor — ohne Chor; Orchester Gruppe № 18 — Orchester General Pause; p — Baß mf — ff
- Nachsatz — 8 Takte: Macht · und Bittmotiv verschlungen und umgekehrt; Standhaltigkeitsmotiv; Polyphoner Chorsatz; Entschweben der Seligen; 1 Flöte, 1 Oboi, Streichquartett; p — p

#### Coda

Takt 51-54 — 4 Takte

- II. Choral · Motiv (Alt h · a · Tenor g)
- Palestrinensischer A capella Satz
- Echo aus der Ferne
- Horchpause
- Orchester General Pause

### Vers 24-27

Takt 55-115 (60 Takte)

**Allegro**

#### I. Hauptsatz

Vers 24. 25 — Takt 55-74

19 Takte — Per singulos dies

- 12 Takte: Psalmodischer Hauptsatz A; Stilisiertes Hoffnungsmotiv; Verengertes Furchtmotiv; Chor · Unisono
- 8 Takte: Ewigkeitsmotiv (Sopran); Leere Chorquinten; Klaffender Sturz in den Unterstimmen; Moll · Schluß
- Allraumharmonie
- Orchester · Pleno mit Orgel — mit Pauken — ohne Pauken
- ff

#### II. Mittelsatz

Vers 26-27 — Takt 75-98

Gebet und Versuchung.

- Vers 26 — Dignare — 8 Takte: Hoffnungsmotiv (1. Horn); Sehnsuchtsmotiv (Sopran); Verzweiflungssturz (peccato); Furchtmotiv (Baß); Durchbrochenes Chor · Unisono; 1 Oboe, 1 Clarinette, 2 Hörner und Streichquartett; p · pp
- 14 Takte — Miserere — 6 Takte: Hoffnungsmotiv Sopran (97); Dämonmotiv (Hornsolo); Sieg des Hoffnungsmotivs (95 · 97); 4 stimmiger Chor; Hornsolo Trompeten · und Posaunen-Akkord; pp · ppp

#### III. Schlußsatz

Vers 28 — Takt 99-115

17 Takte

- Fiat — 8 Takte: Kombiniertes Gebetsmotiv; Stimmungssturz; Furchtmotiv; Chor · Unisono — 4 stimmiger Chor; Streich · Unisono — Orchester · Pause; f · · · p
- Quemadmodum — 9 Takte: Versuchungsszene; Parallelstelle zu Tu devicto; polyphoner Chorsatz; 1 Clarinette · Solo, Tenorposaune · Solo, Streichquintett; pp · · f

# III. Teil

## Jubelsatz

„In te, Domine speravi"

**Moderato**
(Mäßig bewegt)

Vers 29 oft wiederholt

Takt 1-141 (Der Auftakt nicht gezählt)

| | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Introduction** | | | | | **Fuge** | | | | | | **Abschluß (Coda)**<br>Non confundar | | | | | | |
| Vers 29 (ganz) | | | Takt 1-29 | | Vers 29 (Wiederholung) Takt 30-76 (1-47) | | | | | | Takt 77-141 | | | | Takt 48-112 | | |
| I | | | II | | I<br>23 Takte | | II<br>24 Takte | | | | I<br>24 Takte | | | | II<br>23 Takte | | |
| Takt 1-16 (16 Takte) | | | Takt 17-29 (13 Takte) | | Takt 30-52 (Takt 1-23) | | Takt 53-67 (Takt 24-47) | | | | Takt 77-118 (48 89) | | | | Takt 119-141 (90-112) | | |
| 8 Takte | 8 Takte | | 8 Takte | 5 Takte | Takt 30-37 (1-8) | Takt 38-52 (9-23) | Takt 53-60 (24-31)<br>8 Takte | Takt 61-76 (32-47) | | | 16 Takte<br>Takt 77-92 | | 16 Takte<br>Takt 93-108 | 10 Takte<br>Takt 109-118 | Alla breve<br>Takt 119-126 | | Takt 127-141 |
| | | | | | | | | | | | 8 Takte | 8 Takte | | | 4 Takte | 4 Takte | |
| Schüchternes Machtmotiv<br>Furchtmotiv (Sopran und Violine)<br>Hoffnungsmotiv (Alt) | Stimmungssturz<br>Verengertes Furchtmotiv<br>Standhaftigkeitsmotiv<br>Ewigkeitsmotiv | | Verkleinertes Ewigkeitsmotiv kombiniert<br>im | Gesamt-Motivparade<br>(Alle Themen) | Hauptthemen:<br>I. 2 Hoffnungsterzen durch Machtquarte verbunden<br>II. Verkleinert und direkt angesetzt | Gegenthema<br>Verengerte und stöhnende (Schluchzerpause!)<br>Furchtterz<br>Hörner-Duett<br>Trompeten (Hoffnungsmotiv) | Themaumkehrung im Baß<br>Sehnsuchtsmotiv im Sopran<br>Hoffnungsmotiv im Tenor<br>Fallmotiv in den Violinen<br>Emphatisches *ff*<br>Hoffnungsmotiv im Alt (60)(32)<br>Fall- und Verzweiflungsmotiv im Basse | Sturzmotiv<br>dann Furchtmotiv<br>Themenumkehrung in den Mittelstimmen<br>Sinkendes Hoffnungsmotiv im Sopran<br>Untergangsmotiv im Orchester<br>Standhaftigkeitsmotiv im Basse<br>Dämonsequenz und Kosemotiv (Clarinette) | | | Hoffnungsmotiv<br>Ewigkeitsmotiv<br>Machtmotiv } im Chor | Hoffnungsmotiv<br>Ewigkeitsmotiv } im Chor | Standhaftigkeits- Sehnsuchtsmotiv (Sopran und Tenor)<br>Hoffnungs- u. Dämonmotiv (Tenor)<br>Furchtmotiv. Bittmotiv. Hoffnungsmotiv im Alt<br>Ewigkeitsmotiv (Baß) | Fortsetzung des Sehnsuchtsmotivs (Sopran)<br>Fallsequenz im Alt<br>Machtsequenz im Basse<br>Fragender Abschluß | Sehnsuchtsmotiv | Ewigkeitsmotiv | Triumphgesang<br>Ewigkeitsmotiv (steigend und fallend)<br>Verklärtes Dur |
| Solo-Quartett | | | Solo-Duett | Chor-Quartett | | | | | | | | | | | | | |
| 4 stimmiger a capella-S.<br>Dur - Glanz | | | Sopran<br>und<br>Tenor<br>imitativ | Triumph der Technik:<br>Alle Motive<br>homophon<br>vereinigt | Sopran, Alt, Tenor und Baß in herrlichen thematischen Windungen | | 4 stimmiger Chor | 4 stimmiger Chor | | | Durchbrochene einstimmige Melodie (4 Stimmen) | Soloquartett | *ff*- Chor<br>Dur - Jubel<br>Stimmungswechsel (Moll) *pp* Takt 105 (76) | 6 stimmiger Chor: geteilte Tenöre und Bässe | Isoliertes Chor. Unisono | Chor - Unisono<br>*fff* staccato | 6 stimmiger Chor<br>Soprane und Tenöre geteilt *fff* |
| | 4 Takte | 4 Takte | | | | | | 6 Takte | 6 Takte | 6 Takte | | | | | | | |
| Streicher - Unisono (Furchtmotiv)<br>Sporadische Harmonieschläge des Hornquartetts | Orchester-Pause | Streichquintett<br>Ewigkeitsmotiv unisono | 1. Oboe, 1. Clarinette<br>Streichquintett | 3 Blechchöre<br>Streichquintett<br>*ff* Staccato | 1. Oboe, 1. Clarinette, Streichquartett ohne Contrabaß | Fagott, Contrabaß, Hornquartett, Trompeten- und Posaunenchor sukzessive bis zum Pleno | Orchester-Pleno<br>ohne Posaunen | Streichquintett | Bläserquintett<br>Streichquartett | 1. Clarinette Solo<br>Streichquintett (ruhig) | *ppp* Posaunenchor: Sehnsuchtsmotiv<br>Streicher: Kleines Bittmotiv Stilisiertes Hoffnungsmotiv<br>Bässe geteilt 1. Horn: Machtmotiv | Viola, Cello Bläsermotive:<br>Die Chorrufe von Takt 77-84 werden im Orchester kopiert | Orchester - Pleno<br>Trompeten und Posaunenchöre abwechselnd Pausen!<br>1. Trompete Bittmotiv<br>Staccato | Geschlossener Posaunenchor<br>Streichquintett, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten a 2 unis. 2 Hörner in der U. Oktav 2 Hörner II. Choralmotiv (Alt) Pleno<br>*pp* in hoher Lage | Orchester-Pause | Die 3 Blechchöre<br>(Trompeten: Ewigkeitsmotiv)<br>Streicherpause<br>Paukenwirbel | Orchester - Pleno |
| *mf* | *f* | *pp* | *p - f* | *ff* | Orchester: *p* - *mf*<br>Chor: *mf* | *mf* - *f* - *ff* | *p - f* (Alt *ff*) | | *p* - | *pp* | *ppp* - | - *f* | *ff* - *pp* | *pp* - *fff* | *fff* | | |

